





В. ШНЕЙДЕРОВ

КИНОЛЮБИТЕЛЬ-ПУТЕШЕСТВЕННИК

В. ШНЕЙДЕРОВ

КИНОЛЮБИТЕЛЬ-ПУТЕШЕСТВЕННИК

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, ИСПРАВЛЕННОЕ

БИБЛИОТЕКА
КИНОЛЮБИТЕЛЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО"

Москва 1968

778
Ш76

«Библиотека кинолюбителя» выходит под общей редакцией канд. техн. наук В. Г. Пелля и канд. искусствоведения Н. В. Крючечникова.

$\frac{3\text{-}21\text{-}4}{161\text{-}68}$

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВИДОВОМ ФИЛЬМЕ

Каждый вид кинопроизведения имеет свои, свойственные только ему особенности, задачи, приемы. Первая задача видового фильма — воспроизведение на экране образа того или иного определенного уголка мира, выявление его природных особенностей, показ жизни и трудовой деятельности людей, населяющих это место, преобразующих окружающую их природу и создающих экономические и культурные ценности для общего блага. Видовой фильм может быть маршрутным — показывать всевозможные путешествия и экспедиции, может носить краеведческий уклон, этнографический, археологический, архитектурный и так далее.

Формы видового фильма многообразны. Тут возможен и очерк, и прием дневниковой записи, и, наконец, драматизированный кинорассказ о каком-либо конкретном путешествии, о приключениях и трудностях, о поисках и достижениях. Но во всех случаях основой видового фильма является рассказ о стране, о крае, об их географических природных особенностях. Отдельные события и судьбы действующих лиц, если они находят место в видовом фильме, приемлемы лишь постольку, поскольку они способствуют созданию образа края и не уводят зрителя от прямых задач познания природы страны, жизни и трудовой деятельности населяющих ее людей.

Видовой фильм давно уже сложился и оформился в особый вид киноискусства. Его история начинается на заре кинематографии, и первые видовые короткометражки появились еще в подвале «Гранд-кафе» на бульваре Капуцинок в Париже в 1895 году, когда братья Люмьер открыли там свой «синематограф». «Живые картины» сразу ставших всемирно известными изобретателей показывали изумленному зрителю живописные виды природы,

ее удивительные явления и красоты, ранее никогда большинством зрителей не виданные. Отсюда возникло и ставшее вскоре широко популярным понятие «видовой фильм». Этот расширявший кругозор людей познавательный жанр, распахнувший перед ними широкое окно в окружающий многообразный и красочный мир, полюбился народу и нашел себе дорогу на экран в виде «приложения» к каждой выходящей в свет кинематографической программе.

В основном видовые фильмы были короткометражными. Впоследствии на экранах кинотеатров появились и полнометражные географические фильмы, рассказывающие в сюжетной форме о путешествиях по различным далеким странам, о научных экспедициях и исследовательских походах.

В дореволюционной России видовые короткометражки стали обязательными чуть ли не в каждом киносеансе. Выпуская в художественной кинематографии «золотую серию» игровых боевиков, наиболее прогрессивные кинодеятели того периода одновременно создавали и серию видовых фильмов — «Живописные виды России».

Широко развернувшееся производство видовых короткометражных фильмов за рубежом сделало известным Фиц-Патрика, организатора «Traveler News» — серии короткометражек «Новости путешествий». В Советском Союзе в послевоенные годы впервые в мире были заложены основы систематизированного киноатласа — серия короткометражных фильмов «Путешествия по СССР», основанная автором этой книги при содействии крупнейшего ученого-путешественника академика Д. И. Щербакова.

Основной задачей серии «Путешествия по СССР» является создание видовых географических (краеведческих) фильмов, знакомящих широкие массы кинозрителей с географией, природными богатствами, красотами и достопримечательностями отдельных местностей и районов Советского Союза, их характерными экономическими и этнографическими особенностями, жизнью людей и преобразованием природы, осуществляемым советским человеком как в центральных, так и в окраинных районах СССР.

Позже было создано специализированное производственно-творческое объединение «Географический киноатлас», задачи которого были шире и кроме показа Родины предусматривали и показ разных стран мира. Оно вы-

пустило ряд фильмов киносборника путешествий и экспедиций «На суше и на море».

Действующее сейчас объединение географических фильмов киностудии «Центрнаучфильм» кроме отдельных фильмов выпускает и киносборники «Альманах кинопутешествий».

При разработке методики создания видовых фильмов было установлено, что понятие «видовой фильм» равнозначно понятию «географический» и что фильмы эти должны обладать тремя основными признаками:

а) документальностью,

б) познавательностью и

в) художественностью.

Правдиво отображая природный ландшафт, события и жизнь людей, видовой фильм исключает какой-либо домысел, искажающий действительность, фальсифицирующий естественные природные явления и имевшие место фактические события. Отвергая, с одной стороны, грубо натуралистический подход, видовой фильм отбрасывает и приукрашивание действительности — лакировку, слащавую «красивость» — все то, что уводит от жизненной правды, воспроизводимой художником, стоящим на позициях метода социалистического реализма и умеющим из множества частных случаев отобрать наиболее важное, характерное, типическое.

Правдивость, достоверность — основа видового фильма, его первый, главный признак.

Под «документальностью» в видовом фильме понимается осуществление съемок в подлинных, географически точных местах, участие живущих там людей, отсутствие элементов «игровизма» — инсценировки, всевозможной «костюмировки», переодевания и использования каких-либо искусственных декорационных сооружений.

Авторы видовых фильмов воспроизводят «портрет» местности, раскрывая сочетание природных факторов с организующей культурной деятельностью человека, преобразующего своим трудом природу. Этим осуществляется вторая важная задача видового фильма — обогащение фильма познавательным материалом. Но насыщение фильма познавательным материалом ни в коем случае не должно сушить его, делать его «наукообразным», скучным и дидактичным.

Находя интересные, увлекательные, творчески оригинальные приемы подачи материала и построения фильма, мастера видового фильма стремятся придать ему образ-

ную художественную форму. Подлинными мастерами видового фильма, настоящими кинопутешественниками, киногеографами могут быть только те, кто, как писал академик А. Е. Ферсман, «горячо переживает впечатления окружающей жизни, кто подобно поэту и писателю воспринимает глубоко окружающий мир, воспринимает его не только в отдельных конкретных фактах, но обобщает его, проникая в самые глубины, давая образ и картину, а не точную и «неверную» однотонную фотографию».

Художественность, образность — третья важная особенность видового фильма.

Знакомство зрителя с типичным географическим ландшафтом и показ человека, обитающего в этих природных условиях, с его национальной по форме культурой, с его трудом, специфическим для данной природной среды; раскрытие процессов использования производительных сил, преобразования и переделки природы; выявление средствами кино характерных черт нового и прогрессивного; показ труда путешественников, исследователей, открывателей — все это входит в задачи видового фильма, большого и малого, профессионального и любительского.

Обогащая зрителя новыми знаниями, видовой фильм, кроме того, должен доставлять ему радость и эстетическое удовольствие, показывая красоту природы, рождение новых городов и величие новостроек.

Повсюду на огромной территории нашей страны совершаются сейчас подлинные чудеса преобразования природы: создаются новые моря, укрощаются пустыни, рассекаются горы. Процесс изменения и развития общества, строящего коммунизм и вносящего в связи с этим могучие коррективы в процессы развития географической среды, должен быть в каждом видовом фильме умело развернут, подчеркнут, выявлен в зрительно ощутимой форме. Чувство нового, выраженное в самом пристальном внимании автора ко всему прогрессивному, должно настойчиво пронизывать каждый видовой фильм и четко доводиться до сознания зрителя, порождая у него чувство гордости за свою Родину, за те великие дела, участником и современником которых он является.

Соблюдение перечисленных, проверенных на опыте принципов построения видового фильма отнюдь не означает, что их надо считать непреложной догмой или неизменной рецептурой. И не следует, разумеется, думать, что, руководствуясь этими принципами, автор создает новый

фильм, который будет как две капли воды похож на все предыдущие. Принципиальные установки как в области содержания, так и в области формы могут находить свое выражение в творческих приемах самого разнообразного характера, соответствуя каждый раз специфике выбранной темы и особенностям ее решения. Каждый кинопутешественник волен иметь свои индивидуальные приемы творчества, не нарушая притом принципиальных установок видового фильма: документальной правдивости, научной познавательности, художественности и высокой идейности.

В основном видовые фильмы развиваются сейчас по двум главным направлениям.

Первое — это короткометражные географическо-краеведческие, описательные киноочерки. Иногда они несут в себе и зачатки сюжетного построения. Они наиболее широко распространены, и к ним относится большинство фильмов последних лет.

Второе направление — это создаваемые на материале конкретных географических или других экспедиций также короткометражные фильмы-путешествия. По своему построению они родственны полнометражным экспедиционным фильмам, выпуск которых весьма ограничен. Эти фильмы-путешествия в основе своей драматургии имеют сюжетное построение. До известной степени они одновременно являются и фильмами хроникально-событийными, так как показывают события текущей жизни — конкретные научные экспедиции.

Чтобы такие фильмы не теряли своих качеств видовой картины, не превращались в документальный кинодневник экспедиции, требуется соблюдение правильной пропорции, умелое сочетание отражения происходящих событий и жизни людей в экспедиции с показом географического познавательного материала. Событийные съемки людей используются здесь не ради показа этих событий или людей как таковых, а как средство более глубокого проникновения в научно-познавательное, географическое и краеведческое содержание фильма.

Задумывая съемку видового очерка или сюжетного фильма-путешествия, путешественник-кинолюбитель должен серьезно продумать все вопросы, связанные с его будущей работой, познакомиться с фильмами профессионалов-кинопутешественников и более опытных любителей, ясно и четко представить себе свой будущий фильм, тщательно подготовиться к его съемке.

Настоящее искусство возникает лишь тогда, когда идея будущего произведения настойчиво сама дает о себе знать, когда она, возникнув в сознании автора, властно требует своего воплощения в фильме. Кинолюбителю можно посоветовать браться за создание своего фильма только в том случае, если у него есть конкретная и ясная идея будущего фильма. Без упорного желания создать хороший фильм, без потребности с его помощью поделиться с людьми своими впечатлениями от путешествия нет смысла делать целостный фильм. Для «домашнего употребления» можно обойтись обычным «киноальбомом», отдельными, снятыми в пути кадрами. Но, решив создать фильм, надо подходить к нему с горячим сердцем, с настойчивым стремлением и готовностью по-настоящему потрудиться для этого.

Здесь важную роль играет близость, органичность темы для автора. Выбирая тему, автор должен ощущать, что она ему близка и понятна, что она волнует его, что с ней связаны его глубокие авторские интересы. Именно поэтому так хорошо удаются отдельные фильмы тем кинолюбителям, которые в основу их кладут свои кровные интересы, связанные с трудовой деятельностью, с интересами того коллектива, в котором они трудятся и живут, с запросами сравнительно широкого круга зрителей. Эти интересы так же часто связаны с общественной деятельностью автора. Замыкание в круг личных, мелких, узкосемейных интересов, фиксация на пленку подробностей своей, частной жизни приводит подчас к созданию мещанских, никому не интересных «семейных альбомов».

Тематика любительского видового фильма порождается чаще всего одной из двух основных причин. Первая из них — это сам факт путешествия. Человек, владеющий техникой любительской киносъемки, отправляясь в туристский поход, в служебную командировку или заграничную поездку, готовясь к альпинистскому восхождению, обычно берет с собой и кинокамеру. У него возникает вполне естественное желание — заснять при этом фильм о своем путешествии, показать места, где ему придется побывать, поделиться с друзьями путевыми впечатлениями, заснять все примечательное, что встретится на пути.

Так родились многие любительские видовые фильмы. Молодые архитекторы, муж и жена, поехали в турист-

скую поездку в Скандинавию и привезли с собой любопытный фильм об архитектуре новых городов Швеции и Норвегии. Мастер спорта проводил учебный зимний сбор альпинистов в горах Кавказа и вернулся с увлекательным цветным фильмом. Советский работник, несколько лет проживший в Индии, освоил там узкопленочную камеру и привез интересный видовой фильм, делающий честь его умению выбрать любопытные кадры, дающие яркое представление о природе страны и жизни людей. Актеры, путешествовавшие по разным странам, привезли свои фильмы-путешествия. Среди них выделяется картина, снятая артистом Большого театра в Соединенных Штатах Америки и Канаде.

Таких примеров немало. Всех этих кинолюбителей толкнула на создание фильмов идея съемки своего путешествия, возможность зафиксировать на пленке и рассказать другим людям о всем увиденном. Тематика фильмов органически связана с интересами авторов.

Другой причиной возникновения фильма часто является сама профессия автора. Человек, путешествующий «профессионально» — географ, геолог, этнограф, зоолог, строитель, дорожник и т. д.,— став кинолюбителем, часто стремится использовать камеру для документации своей работы. Его фильм будет иметь, конечно, более строгий, академический характер, чем фильм туриста, что объясняется другими его задачами. Наконец, случается, что кинолюбитель решает специально отправиться в путешествие, чтобы заснять интересующий его фильм. В этих условиях, надо полагать, должен возникнуть фильм более высокого качества, так как условия путешествия будут специально приспосабливаться к требованиям съемки.

Так или иначе, какой бы ни была причина появления фильма, в его основе всегда лежит тема, возникшая и оформившаяся в сознании автора. Эту тему необходимо сформулировать четко и конкретно. Автор должен ясно определить, о чем, о каком круге явлений он хочет сказать в своем будущем кинопроизведении, что в нем является главным, ведущим и что второстепенным, дополнительным. В видовом фильме одно лишь название местности не может быть темой фильма. Тематика фильмов, снятых в одной и той же местности, может быть крайне разнообразна. Один фильм может иметь физико-географическую направленность и давать представление о природных особенностях края. Темой других фильмов, сни-

мающихся там же, может быть экономика, геология или строительство. Темой третьих — история и архитектурные памятники и т. д.

Четкость в выборе темы и конкретизация ее позволяют автору найти основную, ведущую, стержневую идею фильма и отбросить все побочное, второстепенное, несущественное.

Когда тема автором определена, начинаются поиски наиболее яркого и образного воплощения ее в сценарии. Можно, конечно, взять в руки камеру и снимать то, что глаз увидит. Может быть, такой материал и будет потом достаточно любопытным. Но целостное и творчески полноценное произведение — кинофильм — едва ли получится. В лучшем случае это будет набор более или менее интересных кадров.

Чтобы создать кинофильм, надо заранее найти и определить его форму, соответствующую тому содержанию, которое вкладывается в него темой, надо найти художественные и технические приемы подачи материала.

Выбранная тема, ее разработка и утверждение требуют глубокого знания материала, умения найти его, отобрать и изучить. Все, что имеет отношение к теме, к местам, которые предстоит снимать, должно быть тщательно изучено.

Карты местности, кинофильмы, фотоматериалы, зарисовки путешественников, литература научная и беллетристическая, рассказы очевидцев, экспозиции музеев и выставок — все должно быть заранее и с возможной полнотой использовано для того, чтобы яснее представить себе обстановку, условия, общую картину и характерные детали, место действия будущего фильма.

Только освоив материал, разобравшись в нем, представив себе контуры будущего фильма, можно на основе отобранной темы разработать первичный эскиз будущего литературного авторского сценария — то, что в профессиональной кинематографии называется либретто. Кратко излагая сюжет и фабулу будущего сценария, раскрывая основное содержание фильма, авторское либретто является тем исходным документом, тем творческим планом, который служит руководством при разработке и написании авторского литературного сценария. Либретто пишется в свободной повествовательной форме, без дикторского текста и без диалогов. Иногда вместо либретто создается сценарный план — краткий перечень съемочных объектов.

Процесс написания сценария на избранную автором тему, материал по которой внимательно изучен, практически ничем не отличается от написания любого литературного произведения. Складывающаяся в сознании автора сюжетная схема формируется в виде либретто, а затем превращается в литературный сценарий — подробное описание сцен и эпизодов, которые составят кинопроизведение.

Такая схема рождения сценария принципиально одинакова и для художественного полнометражного фильма и для событийной хроники с той, конечно, разницей, что процесс формирования сценарной основы фильма у хроникера происходит «скоростным» методом, иногда в процессе самой съемки, часто без предварительной записи на бумаге.

Таков же процесс подготовки сценария и для любого видового фильма или фильма-путешествия. Каждый видовой фильм — будь то путевой очерк, киноновелла или большой экспедиционный фильм — строится не как подбор случайных альбомных кадров, не в расчете на последующий технический монтаж, а на основе заранее продуманного и, как правило, написанного сценария. Правда, такой сценарий в силу особенностей жанра иногда принимает характер «гипотетического сценария», то есть сценария, в котором отдельные его элементы предположительны.

Отправляясь в любое путешествие, даже в далекие и мало известные страны, автор на основе тщательного изучения материалов, бесед с учеными, изучением карт и иконографических материалов всегда имеет достаточно возможностей заранее наметить характер своего будущего фильма, разработать свой авторский сценарий. Учитывая неизбежное столкновение в путешествии с рядом новых фактов, неожиданно возникающих событий, появление нового, непредвиденного материала, автор может в ряде эпизодов сценария оставить своего рода «свободные» места для включения этого нового материала.

В практике съемки многих сложных экспедиционных фильмов такой метод разработки сценария позволял авторам создавать целостные произведения, заранее знать, что, где и как надо снимать, используя при этом и неожиданно возникающие материалы, создавая из них новые

эпизоды, органически входящие в заранее продуманную сюжетную линию.

Так, например, в фильме «Два океана» * взамен сценарно задуманного, но не состоявшегося в действительности эпизода поломки машины был введен другой имевший место в путешествии случай аварии — потеря гребного винта, сломанного в борьбе с тяжелыми льдами.

В экспедиционном «гипотетическом» сценарии наряду с точно намеченными и разработанными эпизодами были и эпизоды условные, при необходимости заменяемые другими, им подобными.

Разрабатывая сценарий, автор обязан помнить о емкости фильма, о его способности вместить лишь такое количество материала, которое может быть показано на экране в доступной для восприятия зрителей форме за определенный отрезок времени, не превышающий существующих норм продолжительности киносеанса.

Опыт радио и телевидения показал, что текст, записанный на пишущей машинке через два интервала на одной странице, равен двум минутам чтения. Опыт кино установил, что любые три слова дикторского сопровождения в среднем равны одному метру фильма на 35-*мм* пленке или 40 *см* на 16-*мм*.

Разрабатывая сценарий, автор должен научиться «перекладывать» его на время демонстрации фильма. При пленке шириной в 35 *мм* одна часть фильма, равная 300 метрам, идет на экране 11 минут. Обычная сценарная запись одной части видового фильма умещается примерно на шести-семи страницах, напечатанных на пишущей машинке через два интервала с выделением крупным шрифтом укороченных на треть страницы строк записи дикторского текста или диалога (реплик).

Примерное определение метража сценария производится либо умозрительно, при наличии профессионального опыта, либо путем «проигрывания» сцен и подсчета времени для них с помощью секундомера. Точный метраж определяется впоследствии при разработке съемочного режиссерско-монтажного сценария, по которому осуществляется съемка фильма. Авторская наметка метража является важным съемочным ориентиром.

---

* «Два океана» — экспедиционный фильм, посвященный историческому походу ледокола «А. Сибиряков» из Атлантического в Тихий океан через льды Арктики, без зимовки, в одну навигацию. Автор — режиссер В. А. Шнейдеров. «Межрабпомфильм», 1932.

Сценарий потому и называется авторским литературным, что запись происходящего в нем действия осуществлена в описательно-литературной форме, в виде записи непрерывно развивающегося действия, как оно представляется автору идущим на экране. Можно ли сразу превращать его в кинофильм, сразу начинать снимать по нему те отдельные куски пленки, из которых необходимо будет монтировать фильм?

То, что мы видим происходящим непрерывно на экране, на самом деле составлено из множества отдельных кадров — кусков, объединенных в монтажные фразы, сцены и эпизоды. Каждый такой кадр, как известно, снимается самостоятельно. Понятие «кадр» определяет собой и одну фотографию — один снимок на кинопленке (иногда его зовут кадриком) и тот участок пространства, который мы видим ограниченным его рамками. Но съемочным кадром называют также и тот отрезок кинопленки, который снимается кинокамерой одним куском, без остановки ее. Измерять его мы будем по полезному метражу, то есть по тому количеству метров, которые потом должны будут войти в фильм. При работе с узкой пленкой счет можно вести не на полезные метры, а на сантиметры.

Для того чтобы подготовить авторский литературный сценарий к съемке и иметь возможность снимать по нему фильм, необходимо его раскадровать, то есть разбить на отдельные съемочные кадры, или, как иногда говорят, на отдельные планы, поскольку каждый съемочный кадр может сниматься различным по крупности планом.

Необходимо, кроме того, определить места действия — объекты съемки, определить технические приемы съемки, наметить характер звукового и шумового сопровождения, уточнить все реплики и отрывки дикторского текста, которые будут включены в фильм и лягут на определенные кадры.

В профессиональной кинематографии принята единая система режиссерской разработки авторского литературного сценария и форма записи его, известная под названием режиссерско-монтажного сценария. Режиссерско-монтажный сценарий можно сравнить с тем, что в строительном деле называют «рабочими чертежами». Архитектор создает проект сооружения, определяет его общий вид, форму, продумывает и устанавлива-

ет в соответствии с назначением объекта внутреннее устройство и так далее. Этот авторский проект потом превращается в комплект рабочих чертежей и описаний, в которых с предельной точностью приведены все технические операции, связанные с реализацией авторского замысла.

В кинематографии таким проектом является литературный сценарий, рабочим же чертежом — режиссерско-монтажный. Как правило, режиссерско-монтажный сценарий, запущенный в производство, уже не должен изменяться и перерабатываться, так как по нему рассчитываются все материалы, сроки и расход средств, необходимых для постановки фильма. Разработка режиссерско-монтажного сценария — важнейший и весьма ответственный этап режиссуры фильма. Съемка «на глазок», «нахватывание» материала с надеждой впоследствии его смонтировать, расчет на память и сообразительность приводят, как правило, к тому, что хороший фильм из такого материала не получается. Как бы ни был талантлив и оперативен человек, снимающий такой набор кусков, он не может точно свести концы с концами, не может обеспечить необходимую стройность построения монтажных фраз и целостность эпизодов, не может создать монтажно-стройный, осмысленно и выразительно построенный фильм.

Правильная разработка режиссерско-монтажного сценария дает возможность достаточно точно определить объем фильма.

Правда, в любительской кинематографии нет какой-либо обязательной нормы, определяющей длину фильма, — каждый кинолюбитель, конечно, может делать для себя фильм любой длины. Но если он хочет, чтобы его фильм смотрели не только он сам или узкий круг его друзей, то он должен считаться как с условиями продвижения фильма, так и с емкостью зрительного восприятия, злоупотреблять которыми не рекомендуется. Любой фильм, если он затянут, становится скучным.

Условия массового кинопроката показали, что видовые кинокартины и фильмы-путешествия по своему объему могут быть лишь двух типов — короткометражные, объемом в одну-две части, то есть на 10—20 минут демонстрации, и полнометражные, примерно на час — час двадцать минут показа. При этом правом на самостоятельный сеанс в массовом кинотеатре может пользоваться только такой полнометражный видовой фильм, который способен

заинтересовать зрителя, «конкурировать» с художественным игровым. Если этого не будет, то ни один кинотеатр в убыток себе демонстрировать его не станет. Но таких полнометражных фильмов у нас сравнительно мало.

Основной поток наших профессиональных видовых фильмов — это короткометражки, которые выпускаются в прокат как добавление к полнометражному фильму. И если эти короткометражки сделаны объемом в одну часть, то есть на 10 минут демонстрации, то выход их в свет обеспечен. Фильмы большего объема, даже двухчастевки, обычно имеют значительно меньший размах проката и показываются главным образом в специализированных кинотеатрах и клубах.

Если кинолюбитель хочет, чтобы его фильм смог пойти в массовый прокат или быть показанным в телевидении, следует рекомендовать ему научиться делать свои фильмы десятиминутными. Опыт их создания показал, что емкость такого фильма при умелой его компоновке вовсе не мала, что в кино за десять минут можно сказать очень много.

Выходящий сейчас «Альманах кинопутешествий» состоит из фильмов-пятиминуток, и даже этот весьма короткий объем позволяет создавать вполне законченные видовые киноочерки.

Максимальным для любительского фильма-путешествия метражом можно считать 120 метров при 16-*мм* пленке и 60 метров для 8-*мм*. Этот метраж пленки умещается в стандартные бобины и занимает по 16 минут демонстрационного времени при частоте 16 кадров в секунду или же 11 минут при 24 кадрах в секунду.

Конечно, кинолюбитель волен сам определять метраж своего фильма, но все же, кажется нам, лучше сделать несколько интересных, увлекательных и доступных более широкому показу коротких фильмов, чем один большой и часто только поэтому скучный фильм «индивидуального» пользования. В игровом фильме объем его диктуется сложностью фабулы, развитием характеров, широким разворотом событий, требующих большего метража. В любительском фильме-путешествии этого, конечно, быть не может.

Профессиональный фильм-десятиминутка при максимальном метраже в 296 метров отдает обычно метров 20 заглавным и концовочным титрам и метров 10 — включаемым в него картографическим материалам (географическая карта, схема маршрута и т. д.). Количество

съемочных кадров в таком фильме обычно колеблется от 60 до 100. При этом фильм, включающий в себя 60 кадров, часто воспринимается массовым зрителем как затянутый, развивающийся медлительно, а фильм в 100 кадров — как динамичный и более увлекательный. Но чрезмерное увеличение количества кадров делает фильм «суматошным», «дерганым», «рваным». Так воспринимает массовый зритель наши видовые фильмы.

Эти выводы получены в результате изучения большого количества фильмов, но отнюдь не являются обязательными и непреложными. Однако следует помнить, что эти данные основаны на психологии зрительного восприятия и не являются случайными.

Известно, что средняя длина кадров обычного видового фильма равна примерно трем метрам. При этом панорамы и общие планы занимают, естественно, большее количество метров — они длиннее, а крупные планы и детали — короче. В среднем же в фильме на каждый съемочный кадр приходится три метра при пленке шириной 35 *мм* или один метр двадцать сантиметров при 16-*мм* пленке. А при 8-*мм* соответственно шестьдесят сантиметров.

При разбивке на эпизоды и объекты следует учитывать, что слишком короткими делать их нельзя. При съемке так называемого маршрутного фильма следует наметить несколько основных наиболее важных объектов, которым и выделить надлежащий метраж. Обычно в видовом фильме, связанном с каким-либо туристским маршрутом, бывает 12—15 съемочных объектов разного объема.

Разрабатывая режиссерско-монтажный сценарий, постановщик фильма пользуется богатым и многообразным арсеналом выразительных средств и приемов кинематографической режиссуры. Эти приемы практически реализуются при посредстве разнообразной съемочной и лабораторной техники, в соответствующем задаче фильма оформлении объектов, в применении различных, весьма многообразных приспособлений, которыми располагает современный кинематограф в области съемки изображения и записи звука.

В любительском кино, где автор сценария, режиссер-постановщик и оператор обычно объединены в одном лице, при разработке несложных фильмов запись сценария чаще всего осуществляется сразу в режиссерско-монтажной форме.

РАСКАДРОВКА

Раскадровка, или деление литературного сценария на съемочные куски, является процессом не только техническим, но и глубоко творческим. В нем проявляется способность режиссера глубоко проанализировать свой будущий фильм, правильно и сознательно расставить акценты, выделить главное, построить изобразительное решение драматургического действия так, чтобы с наибольшей эффективностью донести до зрителя мысли и чувства, заложенные автором в литературном сценарии. В этом состоит главная задача режиссера, из этого он исходит, работая над своим режиссерско-монтажным сценарием.

Умение разобраться в материале фильма, композиционно четко построить цепь эпизодов и заострить драматургию каждого эпизода, по которым должно идти развитие действия на экране, приходит не сразу, но без этого невозможно создать подлинно художественное произведение. Без этого все благие намерения режиссера и автора утонут в композиционной неразберихе и будут непонятны зрителям.

Кинолюбитель может сделать фильм лучше или хуже в зависимости от своих способностей. Однако грамотно сделать его он обязан при всех обстоятельствах. И если искусством художника овладеть может далеко не каждый, то элементарной грамотой киноискусства каждый кинолюбитель овладеть обязан. А грамота эта, заключающаяся в умении пользоваться всеми средствами режиссерского мастерства, начинается с композиционного овладения материалом, то есть с умения определить в материале главное, а затем, исходя из авторского замысла и стиля, разделить этот материал на куски с тем, чтобы располагать и сопоставлять их между собой, добиваясь максимальной выразительности.

Для того, чтобы правильно разделить на куски литературный сценарий, разбить его на отрезки, соответствующие отдельно и самостоятельно снимаемым съемочным кадрам, следует уяснить роль отдельных эпизодов в литературном сценарии, их значение для фильма в целом. Только исходя из важности каждого эпизода для всей картины и определив их место в режиссерской композиции фильма, можно решить, как следует расставлять акценты, какими выразительными приемами и средствами (в том числе и технически-монтажными) надо пользо-

ваться для успешного воспроизведения этих кусков и всего авторского сценария в целом на экране.

В сюжете сценария важно определить основное, «ведущее» событие, а затем уточнить причинные события, подготовляющие его, и другие, возникающие как следствие в результате проявления главного. От правильного определения главного события, вокруг которого будет компоноваться весь событийный ряд, зависит успех воплощения всего сценария в целом. Правильное же определение главного события зависит прежде всего от точного уяснения темы, идеи произведения.

Уточнив и найдя композицию всего произведения в целом, режиссер должен придать фильму ту эмоциональную форму, которая должна увлечь зрителя, захватить его воображение и чувства. Режиссер достигает этого приемами творческого монтажа — дроблением эпизодов на отдельные, взаимосвязанные его творческой фантазией и целеустремленной волей кадры.

Сопоставляя эти кадры между собой, располагая их по-своему, одновременно используя и другие средства кинематографической выразительности, о которых речь пойдет ниже, режиссер ведет зрителя за собой. Он раскрывает для него мир образов авторского сценария своим, присущим ему, как самостоятельному художнику, индивидуальным способом, заставляя зрителя волноваться, переживать, сочувствовать тому, что происходит на экране, тому, о чем идет рассказ в фильме.

Разбивка непрерывного действия литературного сценария на отдельные съемочные куски-кадры связана с монтажной композицией всего фильма и каждого его эпизода в частности и основана на содержании и стиле литературного сценария. Следует постоянно помнить, что процес раскадровки является не только техническим, но и глубоко творческим процессом, от которого во многом зависит создание тех образов и понятий, которые задумал автор и которые должен воплотить, воспроизвести на экране и донести до зрителя режиссер.

Снятые по отдельности кадры впоследствии, в процессе монтажа, должны будут сложиться в единое целостное произведение.

При раскадровке учитывается взаимосвязь и взаимодействие соприкасающихся (стоящих рядом) кадров и их место в монтажной фразе.

Если литературный сценарий такое законченное действие описывает отдельной литературной фразой, то ре-

жиссерско-монтажный сценарий выявляет его своей отдельной монтажной фразой, состоящей из группы объединенных единством действия съемочных кадров (монтажная фраза может при известных условиях быть выражена лишь одним съемочным кадром).

Монтажные фразы объединяются в сцены и эпизоды.

Каждый съемочный кадр в отдельности, сам по себе является всего лишь «живой фотографией». Только во взаимодействии с другими кадрами, в точной, нерушимой стройной монтажной связи он создаст кинематографический эффект, образует монтажные обобщения, вызовет у зрителя соответствующие впечатления и ассоциации. «...Если это подлинно «монтажный» кусок, т. е. кусок не безотносительный, но рассчитанный на то, чтобы в сочетании с другими вызвать прежде всего ощущение определенного образа»,— писал С. М. Эйзенштейн,— в нем есть «...возможность наиболее полного выявления содержания в окончательной композиционной форме».

Ошибкой многих кинолюбителей, да нередко и профессионалов, является то, что они зачастую не учитывают взаимодействия кадров, снимают их без учета взаимосвязи, в результате чего получают невыразительный набор отдельных, иногда даже, может быть, и интересно снятых кусков, не дающих все же подлинного кинематографического эффекта, не воздействующих должным образом на зрителя.

До сих пор среди многих людей, недостаточно знакомых с законами кинематографа, существует привитое в свое время различными формалистами ложное представление о монтаже, как о всесильном средстве организации киноматериала. Следует иметь в виду, что под термином «монтаж» следует видеть два различных процесса — монтаж творческий и монтаж технический. Первый осуществляется еще задолго до начала съемки и записывается в режиссерско-монтажном сценарии, являясь формой выражения создаваемых образов. Второй же является техническим процессом соединения раздельно заснятых кадров. Технический монтаж требует соответствующих навыков и опыта монтажера. Опытный монтажер может навести порядок в заснятом материале, улучшить соединение кусков. Но все же если кадры сняты немонтажно, то они никогда, даже при наличии самого искусного монтажера, не смонтируются так, как это нужно. Мастерство технического монтажа может помочь при

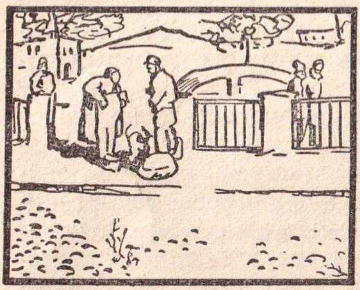
сборке материала хроникально-событийного сюжета, организовав его в более стройную, приемлемую для просмотра систему, и только.

Подлинно же творческий монтаж осуществляется заранее. Он зарождается в процессе разработки литературного сценария, в процессе раскадровки и написания режиссерско-монтажного сценария, в процессе перевода литературных описаний на язык зрительных образов. Он осуществляется практически во время «монтажной» съемки, то есть съемки, учитывающей монтаж-соединение отдельно снимаемых кадров.

ДЕЛЕНИЕ НА ПЛАНЫ

Процесс раскадровки сопровождается делением этих кусков на планы.

План — это размер изображения в кадре, возрастающий по мере приближения камеры к объекту съемки. Масштабом для определения этого размера принято считать фигуру стоящего человека.





Если камера берет фигуру человека в рост (или мельче), то такой план считается общим. Все более мелкие планы также называются общими. Если в кадре человека нет, но он по масштабу соответствует общему, его также называют общим.

Когда камера, приблизившись к объекту (или после смены оптики на «приближающую», более длиннофокусную), начинает «резать» фигуру человека, снимает его (или группу людей) по колена, по пояс или немного крупнее, то такой кадр считается средним.

Когда же камера настолько приблизится к человеку, что начнет показывать только его плечи и голову, средний план переходит в крупный. Масштаб «голова с плечами» и все, что крупнее этого масштаба, считается крупным планом. Часть фигуры человека (туловище, рука, ноги), отдельные детали обстановки и предметы — все, что соответствует этому маштабу, считается крупным планом.

В некоторых случаях, когда необходимо произвести съемку мелких объектов и представить их в увеличенном виде (насекомые, цветы, зерна, мелкие детали предметов,





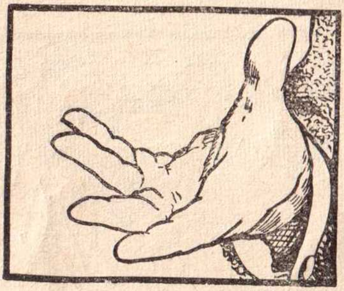
очень крупно глаз, палец и т. п.), с помощью специальной оптики осуществляется укрупненная съемка, дающая изображение, именуемое макропланом.

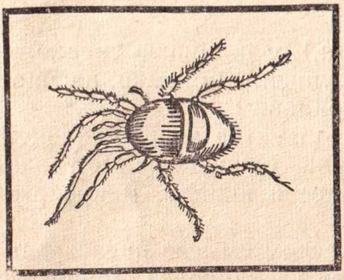
Съемка невидимых глазом объектов через сильную лупу или микроскоп (инфузории, одноклеточные, водоросли, крупинки вещества, срезы и шлифы, микроорганизмы и пр.) дает микроплан.

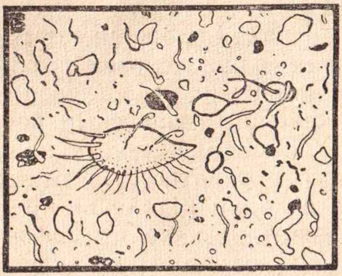
Деление на планы в техническом смысле представляет собой как бы «вырезывание» из наиболее широкого общего плана отдельных его частей-деталей с увеличением их до всей площади кадра.

Точное определение размеров кадра-плана имеет решающее значение главным образом при условии статического положения камеры. Смена оптики, использование трансфокатора (объектива с переменным фокусным расстоянием, позволяющим во время съемки менять план от размеров общего до крупного и обратно), а также движение камеры или объекта в кадре (удаление, приближение) могут так воздействовать на кадр, что он будет видоизменяться в своих планах самыми разнообраз-









ными способами — от общего к среднему и крупному и наоборот.

При определении размеров плана исходят из размера в кадре основного действующего объекта. Если основой кадра является ландшафт, но на первом плане имеется камень, дерево или даже часть фигуры человека, то такой кадр считается общим планом. Если же на фоне такого же ландшафта расположена фигура человека или какое-либо животное, которые являются главным объектом кадра, то этот же план может быть средним и даже крупным.

Для техники разработки режиссерско-монтажного сценария разбивка на планы имеет большое практическое значение, давая возможность заранее представить себе размер кадра, обеспечить необходимые для его съемки условия.

В творческом отношении деление на планы вооружает режиссера одним из наиболее выразительных средств его мастерства. С помощью кадров разного масштаба, варьируя их от широчайших ландшафтов до мельчайших деталей, используя их смену и сочетание в своем творческом монтаже, режиссер обеспечивает наибольшую выразительность фильма, достигает необходимого эмоционального воздействия на зрителя.

Переход от кадра к кадру внутри монтажной фразы и переход от одного эпизода к следующему всегда должен быть тщательно продуман и заранее предусмотрен, чтобы его можно было осуществить в процессе съемки. Это одинаково важно как при съемке с неподвижной точки, так и при такой съемке, когда камера панорамирует или движется.

Все эти монтажные переходы отнюдь не случайны и имеют прямую связь, с одной стороны, с замыслами режиссера, с другой стороны — с требованиями технического порядка.

Переход от кадра к кадру будет только тогда плавным и незаметным для зрителя, когда он выполнен с учетом взаимодействия стоящих рядом кусков, с учетом их монтажного смысла, порядка и сочетания. Как только это правило будет нарушено, зритель сейчас же это почувствует, так как монтаж станет неровным, «скачкообразным», будет восприниматься как серия «толчков» и «скачков», возникающих на стыках-соединениях.

Для обеспечения плавности монтажных переходов надо «монтажно думать», раскадровывая сценарий, и «монтажно снимать». О правилах монтажной съемки мы скажем ниже. Правила же «монтажного мышления» должны не забываться при разработке режиссерско-монтажного сценария. Одно из этих правил: не ставить рядом кадры одинакового плана, монтажные переходы лучше всего вести на стыке разных по плану кадров. Сочетание кадров в монтаже может быть самым различным. Каждый режиссер один и тот же эпизод может разработать по-разному. Возьмем для примера эпизод горнолыжных состязаний — прыжок с трамплина. В авторском литературном сценарии этот эпизод может быть записан так:

«Покрытая пушистым снегом поляна среди гор. Лыжный трамплин. Группа туристов наблюдает за прыжком горнолыжника. Лыжник поднялся в воздух, совершил прыжок и плавно спустился на снег...»

В своей монтажной разработке один режиссер эту сцену может записать так:

1. Общий план. Из затемнения. Медленная панорама заснеженных горных вершин. Панорама останавливается, идет вниз и открывает спортивную станцию с горнолыжным трамплином.

2. Средний план. Группа туристов у балюстрады на балконе горной гостиницы.

3. Крупный план. Головы туристов поворачиваются налево.

4. Общий план. Далеко на вершине трамплина появляется фигурка лыжника.

5. Средний план. Фигура лыжника. Он начинает движение.

6. Средний план. Группа туристов наблюдает.

7. Крупный план. Туристы поднимают головы вверх и ведут их слева направо.

8. Общий план. Фигура лыжника летит по воздуху.

9. Крупный план. Лицо девушки-туристки.

10. Средний план. Лыжник взмахивает руками, стремительно двигаясь вместе с кадром (панорама).

11. Средний план. Туристы смотрят направо вниз.

12. Общий план. Далеко внизу справа приземляется лыжник. В затемнение.

Другой режиссер этот же эпизод может раскадровать совсем по-другому:

1. Общий план. Из затемнения. Заснеженные горные вершины. Снизу в кадр влетает фигура человека с закинутыми назад руками. Камера «подхватывает» ее и, «взлетев» над горами, следит за ней, стремительно пролетающей на фоне облаков. Фигура лыжника — средний план.

2. Общий план. Группа туристов внизу, на балконе горной гостиницы. Камера стремительно приближается к ним (съемка с помощью объектива «трансфокатора», создающего эффект быстрого наезда). Останавливается на крупном плане лица девушки, с восторгом следящей за полетом лыжника.

3. Крупный план. Камера панорамирует. Лицо лыжника. Он раскидывает руки как крылья. Ветер бьет ему в лицо. Он улыбается.

4. Крупный план. Девушка, поворачивает голову вправо, следит за лыжником (лыжника в кадре нет).

5. Общий план. Далеко внизу справа приземляется лыжник. В затемнение.

Один и тот же эпизод раскадрирован по-разному. Применена различная техника съемки, использована различная аппаратура и оптика.

В обоих случаях ввод в эпизод и выход из него — переход к следующему — даны приемом затемнения. Техника монтажа знает большое количество приемов пере-

хода от эпизода к эпизоду. В одном случае это могут быть непосредственные монтажные стыки, продолжающие действие или соединяющие эпизоды через аналогичные кадры.

Межэпизодные переходы могут осуществляться также через наплывы, вытеснения, различные шторки, — приемов перехода от эпизода к эпизоду множество, и избраны они должны быть режиссером при разработке его режиссерско-монтажного сценария.

Для иллюстрации можно привести такой пример.

Эпизод заканчивается показом группы людей, греющихся ночью в лесу у костра. Заключительный кадр эпизода — крупный план пламени костра. Начальный кадр следующего эпизода также начинается с крупного плана пламени. Но это горят уже не дрова лесного костра, а поленья в камине уютной комнаты, в которой безмятежно беседуют люди и не подозревающие, каким лишениям подвергаются в это время их друзья — персонажи предыдущего эпизода.

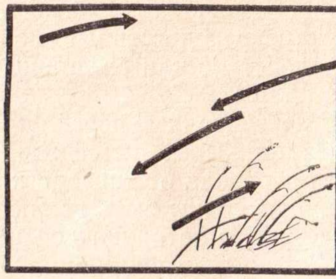
Так называемые монтажные стыки, непосредственно связывающие предыдущий кадр с последующим, могут быть построены по самым разнообразным принципам: по содержанию, по внешнему сходству предметов внутри кадра. Иногда же наоборот — по принципу резкого контраста.

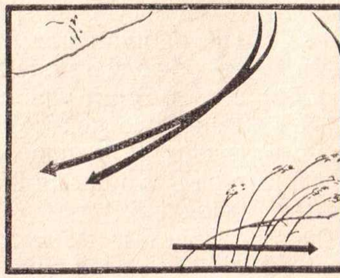
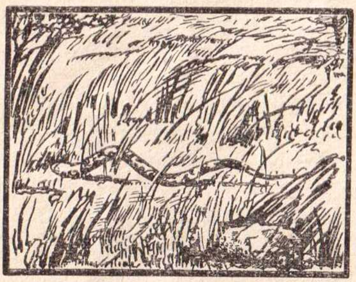
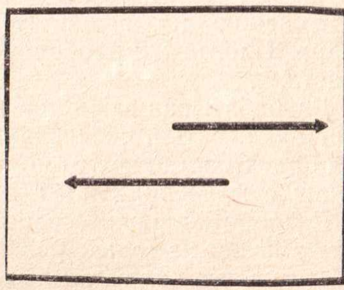
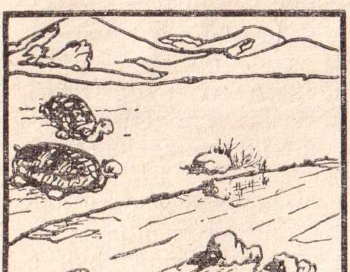
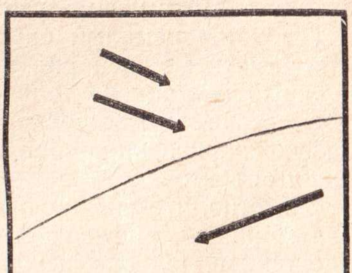
Разрабатывая режиссерско-монтажный сценарий, следует принимать в расчет направление и характер движения объектов в кадре, темп и ритм этого движения и движения самой снимающей камеры.

Разработка режиссерско-монтажного сценария заранее намечает не только разбивку литературного сценария на съемочные кадры разных планов, но предусматривает и построение самих кадров, их композицию, тональность, технику съемки, используемую оптику и т. п.

Требуется немалый опыт, чтобы все это предусмотреть, наметить в сценарии, а потом осуществить в съемке. Большую помощь не только новичкам, но и опытным профессионалам-мастерам оказывает здесь прием схематической зарисовки кадров с указанием направления движения объектов.

Известно, что ряд крупнейших кинорежиссеров у нас и за границей, рисуя сами или привлекая специальных художников, широко используют метод раскадровки с помощью зарисовки кадров. Техника зарисовки может быть самой различной, до простейшей графической схе-

мы. При разработке таких рисованных кадров режиссер фиксирует на бумаге, в рамках кадра свои представления о композиции, построении мизанкадров, внутрикадровом движении, панорамах, движении камеры и т. п. Наличие рисованных кадров позволяет тщательно продумать свето-тональное сочетание кадров, а при наличии цвета разрешить и ряд колористических проблем, имеющих прямое отношение к вопросам монтажных стыков, соединений и переходов, которые должны быть предварительно продуманы и отработаны.

Метод схематической зарисовки кадров значительно облегчает процесс съемки. Такой способ работы многим может показаться весьма сложным, однако в своей практике мы постоянно им пользуемся и применяли его во всех своих экспедиционных фильмах.

Для примера приводим несколько зарисовок отдельных съемочных кадров и приемов фиксации направлений движения в них снимаемых объектов, использованных в нашем видовом фильме «В зарослях Волжской дельты».

МЕТРАЖ КАДРА

Разбивая непрерывное действие литературного сценария на отдельные съемочные кадры, режиссер определяет при этом и временну́ю протяженность каждого такого отдельного кадра (в метрах или секундах), отмечая в своем режиссерско-монтажном сценарии длину каждого куска (или, как обычно говорят, его метраж). Простой арифметический подсчет позволяет при этом точно определить общий объем фильма, метраж каждой его части, которая при использовании нормальной пленки (шириной в 35 *мм*) по техническим условиям производства никогда не должны превышать 300 метров. Поэтому, когда упоминают об одной части фильма, снятого на нормальной пленке, всегда подразумевают, что метраж ее не превышает 300 метров, демонстрируемых на экране за 10—11 минут.

Определение метража каждого кадра производится опытным режиссером чаще всего умозрительно. С секундомером в руке он мысленно проигрывает каждый эпизод, монтажную фразу, отдельный кадр, устанавливая их длину. Иногда кадр, чтобы уточнить его протяженность во времени, действительно проигрывается. Пока

кинолюбитель не выработал способности мысленно высчитывать метраж, он обязательно должен его предварительно проверять путем такого «проигрывания». Чтобы определить длину снимаемой надписи, ее надо спокойно прочитать вслух. Чтобы подсчитать длину панорамы, ее надо предварительно «прорепетировать», провести с нужной скоростью от начальной точки до конечной.

При определении метража плана его выводят из событий, происходящих в кадре. Если действия в нем нет и кадр статичен, то метраж его определяется по времени, необходимому для его рассмотрения.

Дикторский текст исчисляется, как и надпись, из расчета: три слова — метр при 35-*мм* пленке или 40 сантиметров при 16-*мм* пленке. В сценарии записывается только чистый полезный метраж кадра. Снимается же он с обязательными «захлестами» с обеих сторон. Эти зрительные захлесты потом в нужном месте срезаются, обеспечивая плавность монтажных стыков. Рассказывая о технике съемки и монтажа, мы вспомним о роли этих зрительных захлестов. Сейчас же мы запомним, что каждый наш съемочный кадр мы должны обязательно снимать с запасом в начале его и в конце.

ФОРМА РЕЖИССЕРСКО-МОНТАЖНОГО СЦЕНАРИЯ

Основное место в режиссерско-монтажном сценарии занимает описание содержания съемочного кадра. Это описание должно быть точным, ясным и лаконичным, нося строго протокольный характер, без каких-либо «эмоциональных» дополнений и авторских ремарок.

Для памятных записей по технике и приемам съемки используется графа «Примечание».

Запись содержания кадра начинается с названия объекта, к которому относится кадр (в каком натурном месте или в какой декорации он снимается). Если в последующих кадрах съемка осуществляется на том же объекте, название его не повторяется. При смене же объекта снова дается его наименование.

В описание кадра включаются все реплики и текст дикторского сопровождения. Речевая часть вписывается крупным шрифтом, и каждая реплика начинается с новой строки. Тут же отмечается характер и наличие шумов,

музыкального звучания, отмечается форма монтажных переходов и концовок.

Каждый кадр, включаемый в режиссерско-монтажный сценарий, получает свой порядковый номер. Этот номер впоследствии снимается на пленку перед съемкой кадра, без чего в большом фильме невозможно разобраться в материале. Этот номер переносится и на куски негатива, чтобы их можно было легче разбирать. В небольших любительских фильмах номера кадров обычно не снимаются, но все же наличие их позволяет легче разбирать материал в лаборатории, гарантирует от путаницы и утери.

Отдельные листы (страницы) режиссерско-монтажного сценария собираются в тетрадь и сшиваются с прокладкой между ними листков чистой бумаги для режиссерских заметок и записей в процессе съемок. Тетрадь переплетается в твердый переплет.

В результате тщательной разработки режиссерско-монтажный сценарий приобретает свой окончательный вид. Его простейшей, доступной кинолюбителю формой может быть следующая запись:

№№ кк	План и метраж	Описание кадра	Примечание
17	Оп 7,0	**Горная дорога** Из затемнения По дороге идет вереница туристов Музыка. Походная песня туристов Шторка	Панорама с верхней точки
18	Оп 6,0	**Река** Шторка По реке на лодке плывут туристы Шум реки В затемнение	С другой лодки, на движении

Разработав такой сценарий и приступив на его основе к съемкам своего фильма, режиссер точно знает, что снимать, где снимать и как снимать.

Осуществив съемку каждого кадра, режиссер для контроля сейчас же отмечает в своем экземпляре сценария

выполненную работу. Снятый кадр прочеркивается, косой чертой, образующей в дальнейшем ломаную зигзагообразную линию, наглядно показывающую, что в сценарии снято и что еще не снято. Такая «графическая» форма контроля весьма наглядно, разрывами в сплошной

№№ пп	План и метраж	Описание кадра	Примечание
75	Оп	<u>Берег озера</u>	
	3,0	Летит стая птиц	
			25.УП.60
76	Сп	Охотник раздвигает камыш, целится.	
	2,0		
77	Оп	Летит стая птиц	
			25.УП.60
78	Сп	Охотник целится, стреляет	
	I,0		
			25.УП.60
79	КП	Стреляет другой охотник	
	I,0		
			26.УII.60
80	Сп	На воду озера падает птица	
	I,0		
81	Кп	Птица на воде	
	I,0		
82	Оп	<u>Дорога</u>	
	3,0	По дороге едет автомобиль	
83	Сп	<u>Берег озера</u>	
			25.УП.60
	3,0	Охотник складывает убитых птиц в ягдташ	

зигзагообразной линии, сразу же показывает, какой кадр еще не снят. Тут же у каждой черты сбоку делается отметка: когда, какого числа произведена съемка данного кадра. В том случае, если кадр почему-либо не будет сниматься и исключен из сценария, то он прочеркивается тройной чертой. Если осуществлена съемка нового, не предусмотренного сценарием кадра, он сейчас же в него вписывается и отмечается как выполненный. Отдельные съемочные кадры, снимаемые одним куском с другим

(впоследствии в монтаже разрезаемые и ставящиеся на свое место), объединяются закругленной линией, связывающей в сценарии их номера.

Кинолюбителю, желающему контролировать свою работу более подробно, можно рекомендовать отмечать в сценарии также и такие данные по съемке, как время дня, условия освещения, тип объектива, диафрагму. Сопоставление этих записей с просматриваемым впоследствии материалом позволит кинолюбителю сделать все необходимые выводы для улучшения своей работы в дальнейшем.

Более подробные записи делаются режиссером на тех чистых листах бумаги, которые проложены в сценарии. Здесь режиссер имеет возможность зарисовывать кадры, набрасывать схемы, записывать все необходимые для съемочной работы и монтажа сведения.

Опыт показал, что такая практика разработки и использования режиссерско-монтажного сценария приносит большую пользу.

Даже самый способный и подготовленный кинолюбитель должен помнить, что рассчитывать только на импровизацию при съемке фильма недопустимо. Работа «на глазок» даже в случаях удачи не дает возможности снимать организованно и сознательно. Только подробно продуманный план и четко отработанный режиссерско-монтажный сценарий гарантируют от различных случайностей при съемке.

ВЫБОР МЕСТА СЪЕМКИ

Большую часть своих съемок путешественник-кинолюбитель проводит на натуре под открытым небом и при естественном солнечном освещении.

Съемки внутри помещений при искусственном свете обычно являются исключением из общего правила, так как кинолюбитель не всегда имеет при себе осветительную аппаратуру или может пользоваться местными источниками света.

Нередко путешественник-кинолюбитель, участвуя в туристском или другом походе, вынужден двигаться по определенному маршруту и подчиняться заранее намеченному регламенту, снимая «сходу» только то, что может.

Такая съемка, естественно, является своего рода «путевым репортажем», и успешность ее прежде всего зависит от оперативности кинолюбителя, от умения быстро ориентироваться и «схватить» главное.

В такой репортажной маршрутной съемке, когда нет возможности задерживаться на отдельных объектах, особенно важно снайперски метко «схватить» самое главное, самое характерное и выразительное в природном ландшафте или городском виде, акцентировать детали, дающие в сочетании с общим видом яркие представления об особенностях данного места, зафиксировать в жанровых эпизодах типические черты и картины жизни людей, живущих там, куда попал кинопутешественник со своей камерой и о чем он хотел бы рассказать зрителю.

Но это не такая-то простая задача. Репортажная съемка требует не только предварительной подготовки, опыта и навыков кинематографиста, но и журналистской оперативности и смелости. Каждая секунда должна быть на учете, и каждый кадр должен быть четко нацелен.

Прежде всего, даже путевой репортаж, где все зависит часто от случая, от удачи, от разных неожиданных обстоятельств, не может быть успешным без предварительной подготовки, без плана съемки, без учета последовательности монтажного сочетания кадров.

Изучение маршрута и путеводителей может значительно облегчить работу и дать возможность наметить съемочный план. Беседы с гидами и экскурсоводами, просмотр комплектов фотографий, которые продаются во всех газетных киосках и часто довольно удачно указывают на местные достопримечательности,— все это обязательно перед началом съемки. Это позволяет наметить «главные объекты», их взаиморасположение и наиболее важные детали, которые надо будет подчеркнуть съемочными кадрами.

Даже в заграничной туристской поездке обязательно знакомство с географической литературой, с картами и схемами маршрутов.

Попав на место, кинопутешественник должен быстро разобраться в обстановке, сориентироваться, скорректировать свой предварительный план с действительностью и снимать так, чтобы в первую очередь зафиксировать на пленку генеральный общий план, а потом уже доснимать к нему детали. Никогда съемку таких главных общих планов не следует оставлять на конец работы, даже

в расчете на хорошее освещение. Лучше потом повторить съемку, сдублировать уже снятое, чем упустить его вовсе, отложив на конец работы, когда может произойти изменение маршрутов, ухудшение погоды и прочее.

Но путевой репортаж далеко не всегда обязателен для кинопутешественника, и его вовсе не следует считать обязательным при создании любительского видового фильма.

Нередко путешественник-кинолюбитель работает и в более благоприятных условиях. Свой маршрут, свое время, свои творческие стремления он подчиняет поставленной им основной задаче — созданию увлекательного видового фильма.

Чтобы добиться этого, кинолюбитель должен помимо предварительного ознакомления с материалом и изучения его, помимо разработки сценарного плана и режиссерско-монтажного сценария заранее осуществить предварительный осмотр мест съемки натуры, выбрать в ней наиболее характерные и выразительные точки и объекты — эффектные и типические. Выбор мест должен сопровождаться и определением условий освещения, установлением наиболее благоприятного времени для производства съемок.

Вопросы освещения в натурной съемке играют огромную роль,— один и тот же объект может при разных условиях освещения выглядеть совсем по-иному.

Какие вопросы определяются при съемочной «рекогносцировке на местности»?

1. Где должна быть установлена камера? На какой высоте? (Нормальная высота — на уровне глаз кинооператора; нижняя точка; верхняя точка.)

2. Какова будет техника съемки — статика или движение? Панорама.

3. Как расположен объект по отношению к источнику света (солнцу) в разное время дня? Где и когда встает солнце? Когда и как оно освещает объект? Как движется по небосклону? Какой вид освещения наиболее эффектен для данного объекта?

4. Как ложатся тени в разное время дня? В какое время дня они наиболее удачно передают рельеф местности?

5. Как движутся облака, какова их форма?

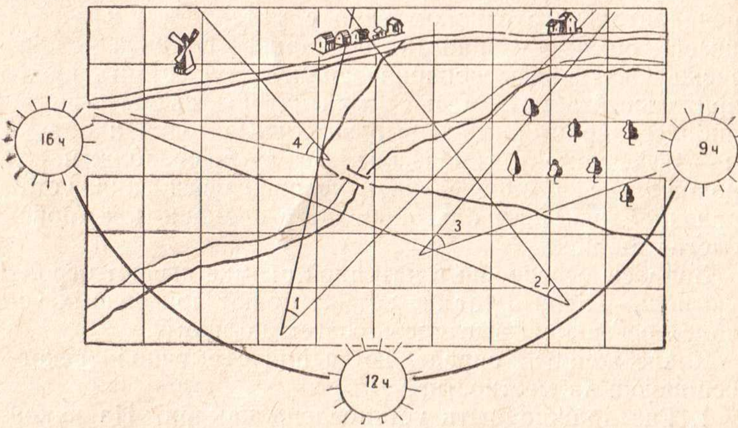
6. Каково направление ветра, и есть ли предметы, фиксирующие это направление (флаги, дым костров, заводских труб и т. п.)?

7. Какую следует выбрать оптику, если камера снабжена несколькими объективами (длиннофокусную, нормальную, короткофокусную и т. д.)?

8. Каким планом лучше снимать (общим, средним, крупным)?

9. Есть ли первый план, и необходима ли обработка его (подсветка, затенение и пр.)?

Осматривая натурное место и определяя условия съемки, стоит, не пожалев нескольких минут труда, набросать простейшую схему расположения объектов, наметить съемочные точки на месте натурных съемок, углы зрения объективов и траекторию движения солнца по отношению к ним.



Такая схема поможет кинолюбителю избежать многих досадных световых и монтажных ошибок, подобных тем, что случились у одного начинающего кинооператора, не посчитавшегося с условиями освещения. Сняв свой первый генеральный вводный общий план в конце одного дня, он все последующие кадры снимал на следующий день, с утра. В итоге на экране получилось так, что, развиваясь во времени, сюжет от вечера возвращается к утру, заканчиваясь чуть ли не на рассвете. Оператор был в ужасе, когда увидел, что тени от предметов вдруг стали перелетать с одной стороны предметов на другую. Так же случилось у него и с направлением ветра, дымом, движением облаков — они метались из стороны в сторону.

Если бы кинооператор заранее подумал обо всем этом, то, наверное, избежал бы ошибки.

СВЕТ

Несколько слов о свете как источнике освещения и об условиях освещения.

Свет считают лобовым, когда источник его находится за спиной кинооператора; встречным, когда его источник находится впереди, перед объективом камеры, или боковым. Возможны промежуточные виды освещения, такие, например, как одна четверть — среднее между лобовым и боковым, и три четверти — среднее между боковым и встречным. Каждый вид освещения дает свой специфический эффект. Выбор вида освещения не может быть случайным, он связан с условиями и задачами съемки.

Лишая объекты теней, лобовой свет сливает географические объекты и архитектурные ансамбли в монолитную, нерасчлененную массу. Только при съемке с самолета при этом освещении можно увидеть тени предметов, проецирующиеся по другую их сторону.

Встречный свет дает глубокие тени, направленные от предметов к камере. Фасадная сторона объектов при этом не освещается, становится видимой только в том случае, если она подсвечивается отраженным светом (оператор при этом должен определять экспозицию по теням). В иных случаях объекты покажутся черными и будут рисоваться силуэтами. Встречный свет создает интересные эффекты при съемках водоемов и рек и на снегу, дает возможность высветить контуры предметов, окружая их в некоторых случаях светлым ореолом. Однако злоупотреблять этим световым эффектом не следует.

Практически основным «рабочим» освещением чаще всего является освещение боковое, когда источник света находится с одной или с другой стороны камеры, иногда приближаясь к объекту (встречно-боковой) или к камере (передне-боковой).

Боковой свет является наиболее удобным для съемки ландшафта и архитектурных сооружений. Но он требует весьма пристального внимания, так как может резко менять внешность объекта игрой светотени. Один и тот же объект, снятый с короткими или длинными тенями, благодаря изменению конфигурации темных и светлых

(затененных и высвеченных) деталей может коренным образом менять свой вид, давать совсем новый зрительный эффект, вызывать совсем иные настроения и ассоциации.

ПОСТРОЕНИЕ КАДРА

На окружающий мир человек смотрит двумя глазами. Человеческое зрение стереоскопично и имеет широкий угол обзора. Движением глаз, поворотом головы человек еще более расширяет свое поле зрения.

Другое дело «зрение» кинокамеры. Оно «одноглазое», угол его зрения определен фокусным расстоянием объектива, а поле зрения — рамками кадра.

Прямоугольник кадра можно передвигать во все стороны, вверх и вниз, «вырезая» из окружающего те или иные куски пространства, ограниченные рамками кадра. Широкоугольная, короткофокусная оптика позволяет охватить большое пространство, но пользование ею не всегда возможно — она искажает перспективу, «заваливает» архитектурные сооружения, деформирует портреты людей. Длиннофокусная оптика, суживая поле зрения, «приближает» объект, но делает мягким или вовсе «смазывает» фон.

Одной из основных задач оператора является умение построить кадр — выбрать наиболее выгодную, наиболее выразительную для съемки намеченного объекта точку зрения и так организовать кадр, чтобы он полностью отвечал предъявляемым к нему требованиям.

Построить кадр — это значит организовать его, найти и четко выявить в нем основное, главное и существенное, сделать его максимально выразительным, чтобы он воздействовал на зрителя в задуманном автором плане. В кадре должно присутствовать только то, что нужно, чтобы он достигал своей цели, а не все то, что «само в него лезет», что случайно попадает в поле зрения объектива.

Нормальной точкой зрения камеры считается такое ее положение, когда объектив находится примерно на высоте глаз снимающего. Но условия и требования съемки могут эту нормальную точку зрения менять. Она может опускаться вниз при съемке с колен или лежа; может подниматься вверх при съемке с возвышения; наконец, оказаться на высоте птичьего полета — при

съемке с крыши высокого здания, с горы или с самолета. Поэтому, выбирая точку зрения камеры, кинолюбитель прежде всего должен определить высоту установки ка-камеры.

Предъявляя высокие требования к кинолюбителю, создающему фильм, мы полагаем, что съемка «с рук» (без штатива) должна применяться только в случаях репортажной съемки. Там, где только возможно, кинолюбитель должен пользоваться штативом, чтобы избежать досадного и крайне неприятного для зрения «качания» кадра, особенно недопустимого при съемке ландшафта, зданий и пр.

Если нормальная высота заменяется низкой или высокой точкой зрения, то это обязательно должно быть мотивировано. При съемке, допустим, океанского теплохода, стоящего у пристани, смена точек зрения камеры должна быть обусловлена точкой зрения стоящего на верхней палубе и смотрящего вниз человека и точкой зрения стоящего внизу, на пристани, и смотрящего вверх. Произвольный, не мотивированный выбор точек зрения камеры приведет к пустому трюкачеству, когда кадры могут быть оригинальными, но бессмысленными.

Исходя из эстетических соображений считают, что линия горизонта не должна резать кадр пополам. Обычно при нормальной точке зрения кадр принято строить так, чтобы линия горизонта отделяла верхнюю или нижнюю треть кадра.

Композиция кадра не должна быть произвольной; она зависит прежде всего от его содержания. Наблюдая предмет невооруженным глазом, мы всегда видим его в определенном окружении, видим его вписанным в окружающий ландшафт или интерьер. Но психологически и благодаря особенностям нашего зрения мы выделяем, фиксируем только то, что является главным — на что мы «обращаем внимание». Готовясь к съемке этого же предмета, приближаясь или удаляясь, меняя высоту точки зрения, сменяя объективы, подходя «в лоб» или со стороны, используя различные условия освещения и прочее, мы можем один и тот же предмет отображать на экране совсем по-разному — общим, средним или крупным планом, целиком или деталями, вписанным в окружающий ландшафт или абстрагированным, вырванным из него путем смягчения или полной размывки фона. Как снять предмет, каким планом, общим или крупным, с какой стороны, как освещенным,— все это вопросы, которые надо решить,

все это далеко не случайно, все это связано с поставленной автором задачей.

Строя, или, как принято говорить, компонуя кадр, надо следить за тем, чтобы он не был перегружен деталями, чтобы в нем можно было сразу найти, увидеть главное. Чем «строже» кадр, чем меньше в нем лишних, «неработающих» деталей, тем легче он воспринимается зрителем. Действующие лица, предметы, фон — все это должно быть так расположено, чтобы не мешало друг другу, не перекрывалось и не «сталкивалось» одно с другим.





Перемещая камеру, надо находить такие точки для съемки, чтобы обеспечить правильное, наиболее выразительное размещение предметов в кадре.

При невозможности передвигать объекты внутри кадра «размещение» их можно варьировать изменением точки расположения камеры.

Расположение предметов, действующих лиц, деталей подчинено законам «композиционного равновесия». Можно «срезать» затылок, снимая портрет человека, но ни в коем случае нельзя «приткнуть» человека носом к краю кадра.

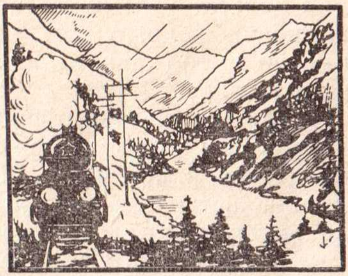
Кадр должен быть как бы «уравновешен». В нем не должно быть неоправданной пустоты. На экране можно дать половину лица человека, выглядывающего из-за портьеры или двери, но невозможно ту же половину лица показать на чистом, «пустом», «неработающем» фоне.

Конечно, в отдельных случаях в целях достижения специально задуманного художественного эффекта возможно и нарушение «равновесия».

Зритель не должен воспринимать кадр как «загадочную картинку» и искать в нем то, что хочет показать

автор. Если это почему-либо невозможно сделать путем разгрузки кадра, то следует найти способ привлечь внимание зрителя к ведущему объекту — вывести его на первый план, выделить светом и т. д.

Там, где естественная перспектива не чувствуется достаточно ясно, можно искусственно усилить ее пространственным, глубинным расположением предметов, созданием второго и третьего планов, световыми бликами, использованием тонкой дымовой завесы (дым от костра и т. п.).



Большую роль играет при этом правильное нахождение первого плана, сразу дающего кадру глубину и перспективу. Отсутствие такого первого плана делает кадр «плоским».

Правил построения кадров множество. Но главнейшее из них — это здравый смысл и вкус автора. Все в кадре должно быть продумано и целесообразно. Любая точка, любой ракурс допустимы и уместны тогда, когда они помогают более доходчиво, более впечатляюще раскрывать содержание.

Объект съемки не следует располагать в непосредственной близости с фоном, «прижимать к фону», особенно тогда, когда этот фон является плоскостью (стена дома, забор, брезент палатки и т. п.).

Если возникает необходимость съемки на каком-либо однообразном по своей тональности фоне, его монотонность можно нарушить с помощью блика света (световое пятно) или затенением (теневое пятно от ветки дерева, какого-либо предмета или специального затенителя).

Во всех случаях съемки, кроме тех, когда это необходимо по замыслу, следует избегать «фронтальной», лобовой точки зрения. И при съемке ландшафта и при съемке здания или человека лучше расположить объект в кадре чуть сбоку, чтобы иметь возможность создать перспективой большую объемность предмета.

Поиски кадра с помощью передвижения камеры вверх и вниз, вправо и влево, перемещение предметов в кадре, наложение световых или теневых пятен на фон — все это

служит наиболее удачному «построению» кадра, дает возможность правильно скомпоновать его и добиться наилучшей его выразительности.

Знающий свой предмет географ и рядовой зритель зачастую видят один и тот же ландшафт по-разному. То, что специалисту сразу же бросается в глаза как главное, для рядового зрителя может быть скрыто какой-нибудь выдвинутой ради живописного «оформления» кадра на первый план второстепенной деталью. Кинопутешественник должен учитывать этот психологический момент и, компонуя кадр, умело направлять внимание зрителя именно на то главное и важное, что он хочет подчеркнуть в этом кадре.

Если кинопутешественник не продумает задачи снимаемого им кадра, то может случиться, что красивая ветка дерева, живописное облако или какая-либо другая деталь-частность, введенная для лучшей организации кадра, будут отвлекать внимание зрителя от главного. Автор видового фильма должен уверенно вести зрителя за собой, точно указывая ему наиболее важные, наиболее существенные объекты.

ПЕРСПЕКТИВА

Ощущение глубины в кадре создается перспективным построением пространства. Съемочная оптика воспроизводит на плоскости пленки предметы так, как видит их наш глаз, то есть все более меньшими по размерам и все менее ясными по очертаниям по мере удаления их от того места, где расположена камера.

Существуют два вида перспективы: линейная или графическая, создающаяся благодаря особенностям построения рисунка предметов в кадре и их взаиморасположения; и воздушно-тональная, или световая, возникающая благодаря неравномерной яркости и четкости изображения предметов первого плана и более удаленных от зрителя.

Знание законов перспективы обеспечивает правильное построение кадра, создает эффект его глубины, рельефа, объема.

Линейная перспектива связана с переменой места наблюдения, с выбором точки съемки. Известно, что все параллельные линии, проведенные последовательно че-

рез удаленные к горизонту плоскости, перпендикулярные оси зрения, воспринимаются глазом как сходящиеся в одной точке. Эту точку принято называть «точкой схода».

При выборе места съемки надо помнить, что с переменой точки наблюдения перемещается и «точка схода», изменяя линейную перспективу изображения. Меняется при этом и расположение линии горизонта.

Высокая точка съемки необходима тогда, когда важно развернуть в кадре ландшафт во всей его ширине, когда необходимо показать его глубину, взаимоотношение отдельных объектов и частей целого.

Низкая точка используется, когда следует выделить предмет первого плана, особенно подчеркнуть его, как бы «укрупнить». Низкая точка может быть связана с точкой зрения наблюдателя, лежащего на земле, смотрящего вверх со дна ущелья, из ямы и т. п.

При съемке широкого пейзажа, на фоне которого необходимо выделить важную деталь, лучше всего пользоваться широкоугольной оптикой, которая способна передать наиболее ярко глубину, масштабно увеличить предмет первого плана, четко проработать фон.

Строя кадр с учетом законов линейной перспективы, надо все ее возможности использовать для выделения, подчеркивания в кадре главного объекта съемки — того предмета (группы предметов), на котором должно фиксироваться внимание зрителя.

Воздушно-тональная, световая перспектива связана с эффектом неодинаковой видимости предметов в кадре по мере их удаления от точки съемки.

Предметы, расположенные ближе и ярко освещенные солнцем, рельефны и четки. Их окраска более интенсивна, тени от них глубоки и насыщены. По мере удаления предметов они как бы «сереют», бледнеют, отходят в глубину. Чем предмет дальше, тем он кажется не только меньше, но и менее ясным, менее резко очерченным, менее четким. У удаленных предметов яркость их окраски бледнеет. Они теряют свою резкость, делаются расплывчатыми, прикрываются пеленой дымки, пыли, тумана. Все это создает эффект воздушно-тональной перспективы, создает глубину кадра.

В отдельных случаях дымка совершенно поглощает удаленные предметы, иногда с излишней «мягкостью» фона приходится даже бороться с помощью специальных светофильтров.

При черно-белой съемке проверить силу и эффект воздушно-тональной перспективы помогает использование густого синего или коричневого светофильтра, через который просматривается объект съемки. Эти светофильтры превращают многокрасочное цветное изображение в одноцветное, монохромное черно-белое и этим дают возможность более ясно представить то, что получится на экране. Такая проверка, кстати, позволит новичку убедиться в том, что предметы, расположенные в значительном удалении, но более ярко освещенные, кажутся выдвинутыми вперед, что съемка в условиях слабого освещения приводит к получению плоскостного изображения, что отсутствие интенсивных теней делает снимок менее выразительным, серым.

Воздушно-тональная перспектива в значительной степени связана с условиями освещения, в свою очередь зависящими от времени съемки.

Лучшее время съемок — утреннее и предвечернее, когда солнце находится еще не высоко или уже перевалило за зенит, когда тени подчеркивают рельеф, отделяют один объект от другого. Воздушно-тональная перспектива, смягчая интенсивность теней, создает глубину изображения, способствует его большей выразительности.

Выбирая кадр, надо искать в нем «многоплановость», позволяющую шире использовать линейную и воздушно-тональную перспективу. Надо научиться хорошо использовать первый план, сразу же создающий эффект глубины в сочетании с отдаленным фоном и предметами второго плана. Ярко освещенный предмет на первом плане привлекает внимание зрителя, становится в кадре главенствующим. Темный, не фиксируя внимание зрителя, создает глубину при пейзажной съемке, подчеркивает место ярко освещенных предметов второго плана.

ОСНОВНЫЕ ОРИЕНТИРЫ

Каждый участок местности, каждый городской или сельский пейзаж имеет свои особенности, свои характерные признаки. Эти признаки позволяют массовому зрителю, даже неподготовленному, безошибочно отличать горы Крымского побережья от гор Кавказа, леса средней полосы России — от лесов сибирской тайги, поля Украины — от полей Средней Азии.

Найти и выявить эти характерные признаки очень важно.

Есть такие основные ориентиры, которые помогают зрителю разобраться в материале, сразу же «привязать» его к определенному району.

Готовясь к съемке, кинопутешественник должен заранее обнаружить и наметить эти основные ориентиры, используя литературные источники и иконографический материал, помощь местных краеведов и проводников, карты и т. п.

Снимая видовой фильм, кинопутешественник должен добиваться, чтобы зритель, познакомившись с данной местностью на экране, потом смог бы узнать ее, попав туда; чтобы местный зритель, знающий свой край, всегда смог бы распознать его на экране. Если этого нет — значит, фильм снят негеографично, не достигает своей цели.

В осуществлении всех этих задач прежде всего большую роль играет правильное и четкое определение темы и территориальное ограничение материала. Отбор материала в соответствии с избранной темой позволяет наиболее глубоко раскрыть ее в фильме, исчерпать все ее познавательные возможности.

Территориальное ограничение материала, опираясь на единство района съемок, четко определяя физико-географические особенности района, обеспечивают целостность и единство показа на экране характерных природных явлений и факторов. В маршрутном фильме ограничение материала обеспечивается показом трассы конкретного экспедиционного, спортивного, туристского, транспортного маршрута с отказом от боковых путевых ответвлений и экскурсов.

Локализация материала позволяет выделить в фильме все наиболее характерное, избежав той «нивелировки» природного ландшафта, которая делает самые разнообразные места так похожими друг на друга, что их иногда просто невозможно различить. Так, например, в ряде наших «речных» видовых фильмов реки так похожи одна на другую, что различить их можно только по заглавным титрам.

То же самое бывает и не только с реками. Например, если бы в фильме «Наша Молдова» не были искусственно подчеркнуты национальные костюмы, совершенно спокойно можно было бы назвать этот фильм «Наша Буковина» или «Наше Приднестровье».

Леса, безусловно различные в районах, где развивается действие фильмов «В Керженских лесах», «По Кировской области», «По Ильменю и Волхову», показаны настолько схожими друг с другом, что невольно возникает серьезное подозрение — а не засняты ли они одновременно для всех трех картин в одном месте? Так же нередко случается и с кадрами, отображающими сельское хозяйство. Можно безбоязненно перебрасывать действующие на полях комбайны из одной картины в другую, потому что они засняты так, что, кроме самого комбайна и поля, ничего в кадре нет. С типической природой данной местности они никак не связаны.

Большую ошибку совершили авторы при съемке фильма «Эльбрус». Ради оригинальности они избрали такой путь для восхождения на известную кавказскую вершину, которым никто не ходит. Они не объяснили зрителю, что идут своим, новым путем и ради ложно понятой увлекательности так напутали в монтаже, объединив по-своему в разных местах снятые кадры, не ориентировав зрителя на привычные объекты, что вместо района Эльбруса показали какую-то новую, неизвестную страну.

Основные ориентиры — типичные для данной местности предметы, характерные для нее детали ландшафта, позволяющие сразу же отличить этот ландшафт от всякого другого,— должны быть умело найдены и переданы в съемке. Если этого не будет сделано, географический фильм не достигнет своей цели.

ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ ОБЪЕКТЫ

Помимо природных, естественных ориентиров существуют еще и ориентиры, создаваемые человеком, преобразующим и по-своему видоизменяющим ландшафт. Эти ориентиры, типичные для нашего времени, должны «вписываться» в природный ландшафт естественно и непринужденно, как его важнейшие составные части. Без них теперь даже трудно представить характерный для нашей страны пейзаж.

Ангара и Волга без плотин ГЭС уже не могут показываться на экране. Эти плотины стали частью их ландшафта. Очевидно, что сейчас уже нельзя, говоря о Хибинах, не показать разработок апатитов и мощной промышленности, выросшей в тундре. Нельзя представить

себе город Горький без автозавода, а Кировскую область — без лесоразработок. Нельзя передать ландшафт Донбасса без терриконов и шахт, а Мурманск — без рыбного лова; Кубань, Алтай и казахстанские степи — без хлебов и комбайнов, а Иваново — без текстиля.

Включая в себя типические промышленные и сельскохозяйственные объекты как неотъемлемые части природного ландшафта, видовой фильм отнюдь не ставит себе задачей подробно показывать осуществляемые на этих объектах технологические производственные процессы. Достаточно несколькими точными, максимально выразительными и тщательно отобранными кадрами дать общее представление о том, что и как производится в данной промышленности или области хозяйства.

Так, снимая для видового фильма какой-нибудь гигант уральской тяжелой индустрии, достаточно дать его общую картину и показать отдельными и четкими кадрами, например, выпуск металла, работу блюминга, выход готовой продукции. Это создаст у зрителя ясное представление о характере и масштабах деятельности предприятия, не уводя его при этом в область технологических деталей, не сдвигая видовой фильм в сторону научно-популярного технического очерка.

Характерным примером такого «перегиба» в показе технологических процессов может служить неплохой в целом фильм «В лесах южной Киргизии», где режиссер настолько увлекся показом процессов посадки, прививки, разведения лесного грецкого ореха, что практически перевел свой фильм из видового географического в инструктивный сельскохозяйственный.

РАЙОН И СЕЗОН

Большое значение для съемки видового фильма имеет правильный выбор сезона (время года) и района съемки. То, что в фильмах «негеографических» особого значения не имеет, в видовых приобретает нередко весьма важную роль. Ошибка в выборе места и времени года для съемки может коренным образом изменить правильное представление о местности, иногда даже полностью извратить его. Так, явления вертикальной зональности в горных районах или время года в пустынях и засушливых степях могут настолько видоизменить природный

ландшафт, что его съемка без надлежащего объяснения может дезориентировать неподготовленного зрителя, создать глубоко неправильное представление о типичной природе района.

В результате неправильного выбора мест и времени съемки во многих фильмах пустыня Кара-Кум представляется зрителю как сплошное море движущихся мертвых, незакрепленных песков-барханов. На самом деле это территория закрепленных, покрытых своеобразной растительностью песков. Ранней весной пески пустыни живут интенсивной жизнью, замирающей во время летней засухи. Вся пустыня весной покрыта яркими цветами и буйной растительностью. Но это только короткая вспышка расцвета эфемеров, и это надо объяснить зрителю. Здесь издавна живут люди, и ради них сейчас осуществляются там огромные преобразования — прокладываются каналы, орошаются земли. В большинстве же фильмов Кара-Кум предстает перед зрителем лишь как безжизненная пустыня, страшная и мертвая. Это, конечно, ошибочно.

Путешественник-кинолюбитель должен знать, что перед съемками очень хорошо посоветоваться с ученым-географом, знающим район будущих съемок. В профессиональной видовой кинематографии в создании каждого видового фильма принимает активное участие научный консультант, выделяемый научным учреждением. И в тех случаях, когда режиссер работает в тесном творческом контакте с этим ученым, видовой фильм, как правило, получается содержательным и интересным. Когда же режиссер почему-либо пренебрегает этим содружеством, фильм чаще всего оказывается плохим. Так было, к сожалению, не с одним, а со многими фильмами, особенно теми, за которые брались режиссеры, незнакомые с методикой создания видового фильма.

Кинолюбители, конечно, не всегда имеют возможность получить компетентную консультацию, но тем более они должны внимательно изучать все доступные им материалы, рассказывающие о местах, которые предстоит снимать. Большое знание предмета может предостеречь кинопутешественника, в особенности из числа начинающих, от субъективных, зачастую неверных и случайных впечатлений, обусловленных неправильным выбором времени и места съемок.

Необходимо предостеречь кинопутешественников и от умышленных или случайных трансформаций подлин-

ной природы. Подчас в погоне за ложно понимаемой эффектностью кадров или страдая грехом украшательства отдельные кинематографисты сознательно видоизменяют природу с помощью различных технических приемов, которыми богат кинематограф. Эти приемы, будучи иногда уместны в художественной игровой кинематографии, оказываются вредными в кинематографии географической, видовой. Применение различных светофильтров, изменение условий освещения, искажающих естественные цвета, утрированная игра светотенью, использование макетов, дорисовки на стекле, искусственной окраски объектов переднего плана в несвойственные им цвета, выбор заведомо необычных точек зрения и неоправданных ракурсов, не соответствующих естественной точке зрения человека, применение других настроенческих и иных особых приемов — все это противопоказано видовой кинематографии. Фильм, сделанный оригинально ради самой оригинальности, необычный в плане правдивого представления типической природы района, чужд задачам видовой кинематографии. Искажая реальную действительность, он создает искусственную, выдуманную природу, созданную кинематографической техникой, а не естественными процессами ее развития. Такой фильм дезориентирует зрителя, вводит его в заблуждение.

В художественной кинематографии, а нередко и в научно-популярной и даже хроникально-документальной на съемках неделями ждут эффектного облака на небе, ждут даже там, где по законам метеорологии не должно вообще быть никаких облаков. В ряде случаев облака, необходимые для художественного оформления кадра, дорисовываются на стекле с помощью распылителя краски (аэрографа) и искусственно вводятся в кадр.

Операторам видового фильма приходится в полном смысле слова переучиваться мастерству изобразительного оформления пейзажных кадров, чтобы уметь выявить типичную картину природы, а с ней, конечно, и характерное для нее небо, соответствующее климатическим особенностям местности. Вспомним, как умел это делать знаменитый живописец Верещагин: правдиво отображая природу Средней Азии, он и безоблачность азиатского неба делал средством мощной выразительности своих полотен.

Сплошь и рядом, работая на Крайнем Севере, где пасмурная, облачная, туманная погода является типич-

ной, наши кинематографисты стараются вести съемку только в дни полного солнечного сияния. Это дает искаженное представление о климате края, делает его суровые туманные просторы веселым подобием сверкающих под южным солнцем снегов Бакуриани.

Современная пленка, оптика и глубокие знания методики создания видового фильма дают возможность правдиво показывать природу. Но технические возможности кино нельзя использовать для того, чтобы вставлять в кадры красивые и живописные облака и сверкающее яркое солнце там, где этого в действительности не бывает, где это является только случайным и нехарактерным. Киногеограф не может закреплять на экране случайное явление. Его задача — умело и правильно отобразить типичную картину природы. Это, несомненно, требует углубленных, серьезных знаний и опыта. Овладев этими знаниями, кинопутешественник может обнаружить и показать характерные детали природы, определить ее основные ориентиры.

ГДЕ МЫ НАХОДИМСЯ?

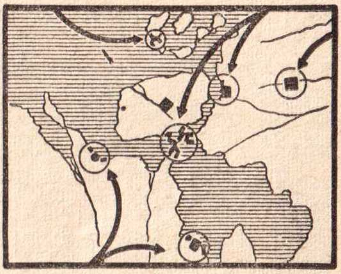
Как путешественнику без карты трудно ориентироваться на местности, так без схематической карты трудно в видовом географическом фильме разъяснить зрителю, где он находится, как пролегал маршрут кинопутешествия.

Видовые фильмы обязаны четко показывать зрителю, где, в каком месте, в какой природной зоне, когда происходит действие; объяснять зачастую своеобразные и сложные природные явления, присущие этим местам. Без карты, а иногда и дополнительной специальной схемы это сделать невозможно. Ясно, что введение картографических и пояснительных графических материалов должно быть художественно оправдано и мотивировано. И эти материалы должны быть изобразительно разнообразны. Обычные школьные карты можно чередовать с подвижными, мультипликационными схемами, со специально изготовленными рельефами местности и т. п. Однако не следует злоупотреблять количеством графического материала.

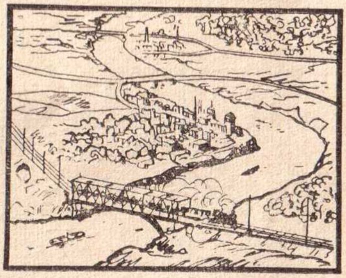
Географическая карта должна объяснить даже самому неподготовленному зрителю, где происходит действие.

Карта прежде всего должна показать зрителю район, где происходили съемки, как этот район можно найти на карте, как он связан с широко известным центром.

Один наш хороший видовой фильм называется «В Чарской долине» и рассказывает о живописном и богатом Чарском районе Северного Забайкалья. Но показ карты района ничего не дал бы зрителю, если бы он не был «привязан» к озеру Байкал и городу Чите, всем хорошо известным.



Зритель с помощью карты должен уяснить, где находится то, что он видит на экране, по отношению к тому месту, где он живет. Это дается картой более общего масштаба, которая переходит в карту самого района съемки. Эта локальная карта должна быть очень простой, облегченной, даже схематичной. На ней должны быть указаны только самые основные ориентиры, о которых говорится в фильме и которые фигурируют на экране.



Карты общего плана могут быть типографскими. На них можно наклеивать стрелки-указатели, подчеркивать названия, брать их в кружок, обозначать маршруты, обводить более четко линии границ, железных дорог и населенных пунктов.

Локальные карты-схемы кинопутешественник может готовить сам, конечно, делая это точно по материалам и научным источникам. Хорошо такую карту делать аксонометрической, дающей проекцию как бы с птичьего полета и в перспективе.

Съемка стрелок, линий, маршрутов может быть осуществлена простым скачком. Для этого, снимая карту, кинокамеру останавливают, наносят значки тушью или наклеивают их и затем продолжают съемку. Конечно, все это должно делаться аккуратно, а сама карта должна быть совершенно неподвижна.

О том, что такое генеральное направление съемки, подробно рассказывается в «Азбуке кинорежиссуры» Л. В. Кулешова, поэтому здесь мы расскажем лишь о тех правилах, которые необходимо соблюдать при натурных съемках, наиболее характерных для фильмов-путешествий.





При съемке какого-либо объекта в каждом эпизоде имеется наиболее общий — генеральный план. Точка, с которой он снимается, является генеральной точкой съемки в данном эпизоде.

Направление съемки, которое определяется при съемке этого плана, отобранное как наиболее выразительное, считается генеральным направлением съемки данного эпизода.

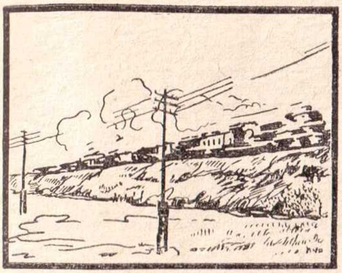
Все укрупнения внутри эпизода, как правило, ведутся по линии генерального направления съемки и с точным учетом его, что создает плавность переходов от кадра к кадру и облегчает восприятие действия зрителем, обеспечивая правильное расположение объектов в кадрах при смене их.

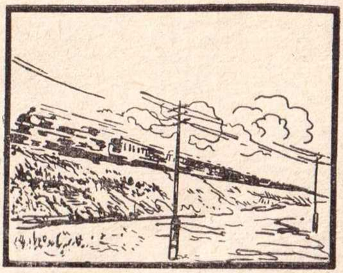
Несоблюдение этого простого правила может легко привести к тому, что снимающиеся объекты как бы «сместятся» по отношению один к другому при монтаже кадров, снятых без учета генерального направления, создадут ряд монтажных нелепостей.

Так, например, один и тот же поезд, снятый с разных точек, может в монтаже создать эффект столкновения.

Конечно, камера может и должна в ряде случаев смотреть на действие с разных сторон, сверху и снизу. Но каждый раз новая точка зрения должна быть обоснована, мотивирована, оправданна и понятна зрителю. Если нет необходимости в ее сознательном и продуманном измене-

нии, следует в целях плавности монтажа и правильного развития мизансцен придерживаться генерального направления, следить за тем, чтобы в соседних кадрах действие развивалось по линии этого единого направления.





МОНТАЖНАЯ СЪЕМКА

Чистота, плавность и четкость монтажа достигаются монтажной съемкой. Кроме важности учета генерального направления есть ряд условий, несоблюдение которых мешает впоследствии успешному монтажу фильма. Режиссер и оператор должны монтажно мыслить, четко представлять себе, как каждый задуманный и снимаемый кадр сочетается с предыдущим и последующим.

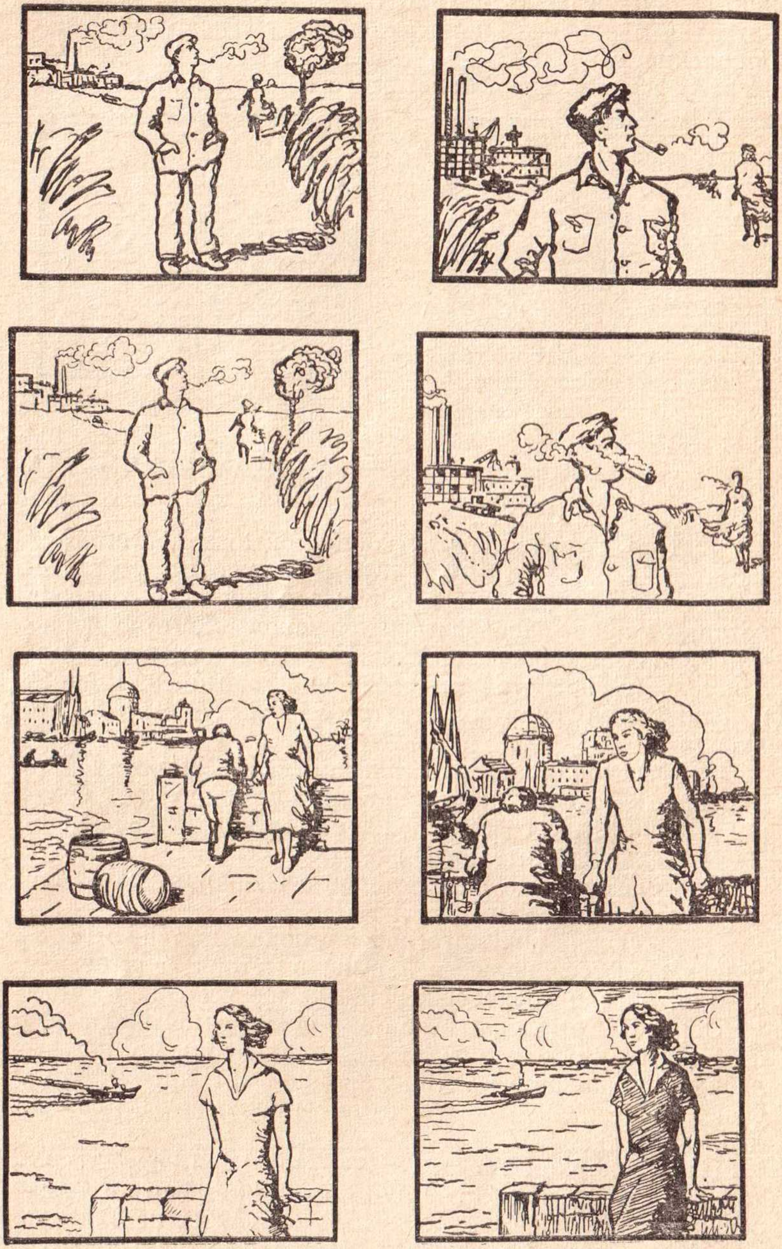
Профессионал-кинематографист постепенно, на опыте многолетней практики вырабатывает в себе чувство контроля при съемке соседних кадров, тренирует свою профессиональную зрительную память.

При съемке отдельных кадров в сценарии делаются специальные пометки.

Начинающий кинематографист, пока у него не отработались профессиональные навыки и четкая зрительная память, обязан точно фиксировать все условия съемки.

Переходы от кадра к кадру должны монтироваться по характеру освещения, по его тональности, по направлению источников освещения, по движению предметов на фоне, по движению ветра, дыма, тумана, воды, направлению развевающихся флагов и т. д.

При сценарном определении композиции кадра, а потом при съемке надо точно предвидеть, намечать и далее осуществлять единство в местонахождении источников света и в условиях освещения. Это требование относится



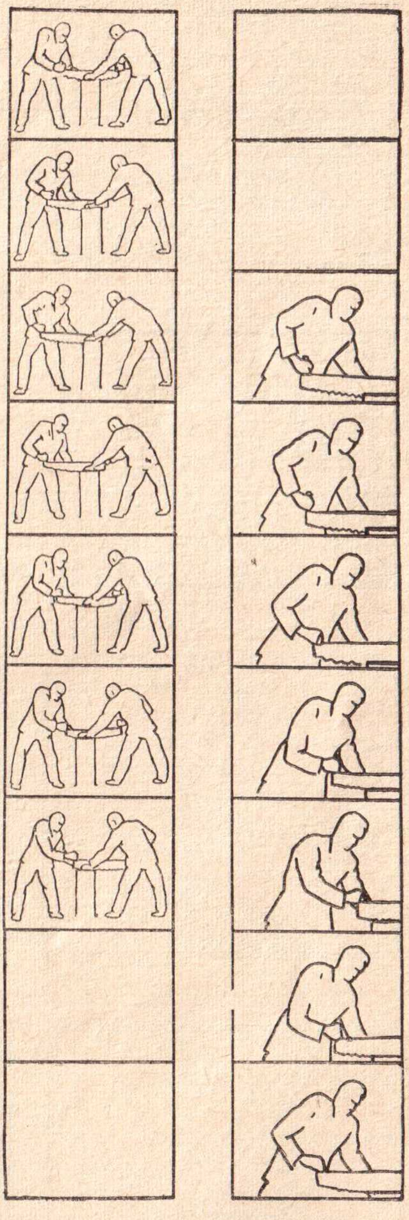
к натурным съемкам и к съемкам при искусственном освещении.

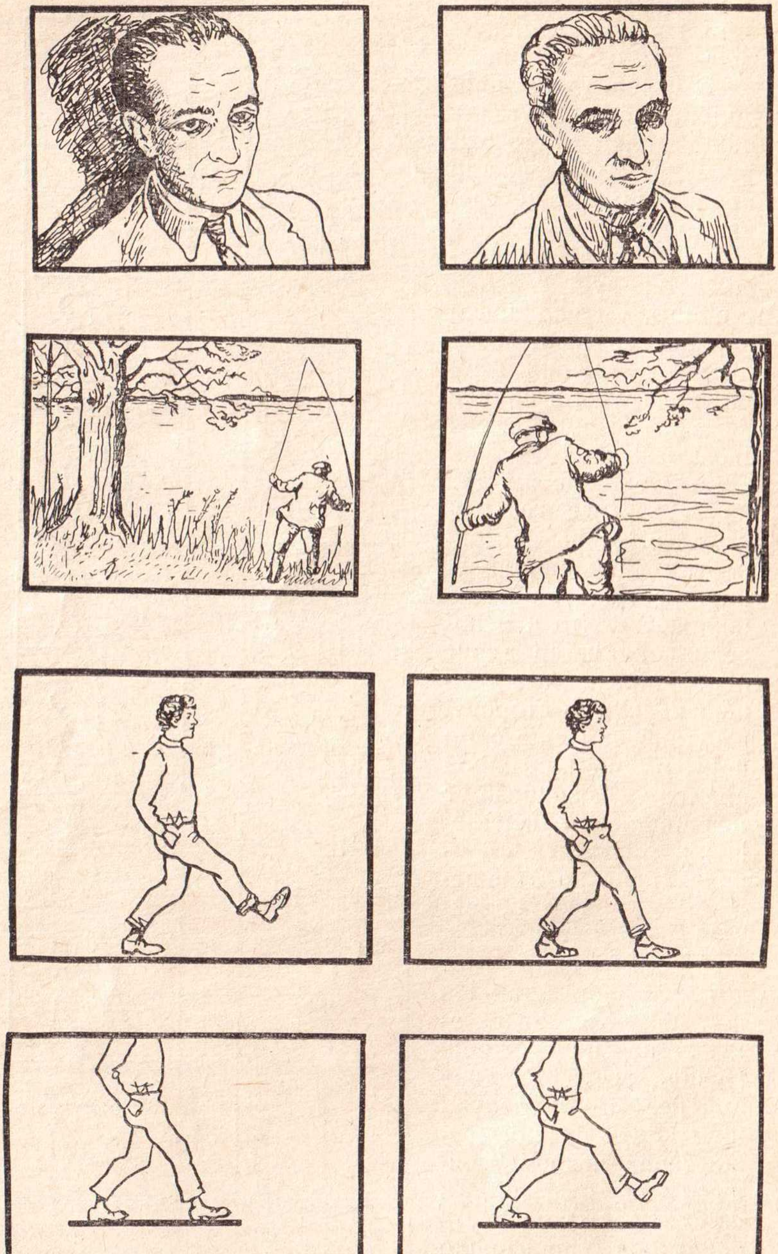
Эти два кадра продолжают один другой — общий план и его укрупнение. Сняты они правильно: солнце слева, тень от человека и деревьев падает вправо, ветер дует с левой стороны, наклоняя вправо деревья, гоня дым от трубки, фабричной трубы и облака вправо. Кадры сняты монтажно.

А вот такие же два кадра, снятые немонтажно. Кадры не монтируются по направлению ветра. Зрителю покажется, что в мгновение ока ветер вдруг переменился, дым пошел в другую сторону.

Приведем еще один пример немонтажной съемки, связанный с неправильным перемещением объекта съемки в кадре по отношению к другим объектам.

Первый кадр — все тот же общий план. На нем два человека беседуют на набережной. Позади слева — здание с куполом. В следующем кадре по вине режиссера, недосмотревшего за съемкой, и из-за невнимательности оператора произошло





смещение. Если мы попытаемся смонтировать такие кадры, то окажется, что здание передвинулось на новое место, что его купол перескочил из левого угла кадра в правый.

Такие же скачки могут произойти из-за несовместимости кадров по тональности.

Если общий план снят при ярком свете, в светлой тональности, на светлом фоне, а второй — в мрачной тональности, в тени, на темном фоне, то эти кадры монтировать рядом нельзя.

Так же не смонтируются и поставленные рядом крупные планы — портреты,— задуманные как укрупнение одного другим, но снятые при разном свете.

Объект в кадре, находящийся в одной определенной части кадра, не должен в соседнем кадре «скакать» на другую сторону кадра. Это относится не только к предметам статическим, неподвижным, но и к предметам динамическим, движущимся. Продолжая свое движение в следующем кадре, они должны двигаться в том же направлении, что и в предыдущем кадре, и начинать движение в той же примерно части кадра, в которой они прервали его в предыдущем.

Это правило, конечно, не исключает возможности встречного и иного движения, если оно правильно построено в композиционном плане и переводит зрителя на другую точку зрения камеры.

Важным условием монтажной съемки является съемка с «захлестами». В монтаже кадры сочетаются один с другим, создавая эффект непрерывного действия. Движение, начатое в одном кадре, продолжается в последующем.

Переход незаметен и хорош тогда, когда он происходит на незавершенном, продолжающемся движении. Переходы на статике, на остановке движения всегда несовершенны.

Соединение кадров на движении дает чистый, незаметный монтаж. Но чтобы такое соединение можно было осуществить, оба куска надо снять с запасом — иметь «захлесты», позволяющие выбрать наиболее удачный переход.

Обычно на такие «захлесты» тратится примерно метр — в среднем полтора 35-*мм* пленки.

Кинолюбители, работающие на 16-*мм* пленке, оставляют на «захлесты» не более 20—30 *см*, а при съемке на 8-*мм* пленке — в два раза короче.

Когда объект не вмещается в рамки кадра, когда движение объекта на местности выводит его за рамки, охватываемые неподвижным, статическим кадром, применяется динамическая съемка.

Это достигается либо перемещением поля зрения объектива камеры, стоящей на месте,— панорамированием, либо передвижением самой камеры, съемкой с движения, либо сочетанием движения камеры с перемещением поля зрения объектива.

Внутрикадровая динамика — движение объекта в рамках кадра — в случае движения камеры усиливается, создавая дополнительные зрительные эффекты.

В известных случаях путем точного сочетания скорости движения объекта в кадре со скоростью ведения панорамы можно достичь такого эффекта, при котором движущийся объект окажется неподвижным в кадре по отношению к его рамкам — будет на одной оси с движущейся камерой. Такой прием, представляющий предмет в наиболее выгодном для детального рассмотрения виде, весьма выразителен. Мчащийся при этом позади предмета фон дает ощущение быстрого движения. Присутствие каких-либо деталей, связанных с фоном, в особенности расположенных между камерой и объектом съемки, значительно усиливает эффект быстрого движения. Выбор мест съемки и организация таких кадров требуют зачастую тщательной подготовки, а иногда и предварительной репетиционной работы.

Съемка даже самой простой, элементарной панорамы требует либо большого профессионального навыка, либо предварительной «прогонки» — репетиции,— при которой точно выверяются исходная и конечная точки движения панорамы и то, как вписываются в кадр объекты.

Особенно важна такая репетиция при съемках горных панорам, где крайне нежелательно срезание вершин при горизонтальной панораме. Чтобы этого не произошло, чтобы не возникла необходимость подправлять на ходу панораму, надо либо брать более отдаленную точку, либо менять оптику. Если это невозможно, то панораму надо строить так, чтобы она шла не по горизонту, а поднималась вместе с повышением горных склонов, плавно бы отрывалась от подошв гор, взбиралась бы к вершинам и потом снова снижалась к их основаниям.

При панорамировании лучше всего пользоваться штативом и плавно вести камеру, опираясь на его твердую основу, позволяющую зафиксировать нужное направление движения, скорость и т. д., выбранные на репетиции.

Панорамы, сделанные с рук, обычно «качают» кадр и неприятны для зрителя.

При съемке ландшафта в видовом фильме пользование штативом при панорамировании можно считать почти что обязательным. При невозможности по каким-либо уважительным причинам съемки со штатива и необходимости снимать панораму с рук надо постараться найти для себя хорошую опору, устойчиво стать и после нескольких «прогонов» — репетиций,—набрав в легкие воздух, вести до конца панораму без выдоха, так как вдох и выдох незаметно для снимающего могут повлиять на ровность и плавность панорамы.



Панорама может вестись по-разному. Она может быть нормальной, замедленной и более быстрой. В тех случаях, когда задумано продолжение одной панорамы другой, следует менять масштаб кадра — брать более общий или более крупный план, иначе на стыке будет неприятный скачок. Продолжение панорамы надо снимать с «захлестом».

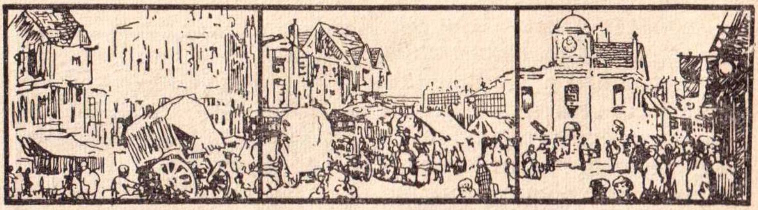
Когда за одной панорамой в стык идет вторая, необходимо обе снимать с одинаковой скоростью. Достигается это репетициями и подсчетом на секунды. Вообще лучше всего приучать себя к «типовой» скорости панорамы для пейзажных съемок: примерно 15 секунд движения камеры для панорамы, охватывающей сектор в 90°.

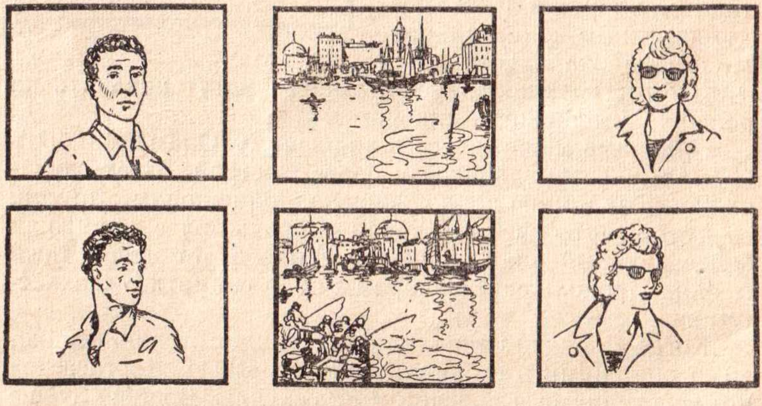
При движении, как правило, панорама не должна менять скорости, за исключением отдельных, специально задуманных случаев, рассчитанных на определенный эффект.

Злоупотреблять панорамной съемкой не следует. В большой дозе она надоедает. Важный смысл панорама имеет тогда, когда она подсказана самим ходом съемки, когда необходимо показать объекты масштабные, не умещающиеся в кадре, или объекты, требующие последовательного обзора и наблюдения за движением объекта.

Ведя панораму, снимая с движения, нельзя движение, начатое в одну сторону, продолжать движением, снятым в другую сторону. Если такой прием необходим, то надо одно движение остановить и со статики повести обратно на том же или другом плане.

Снимая панораму, надо всегда ее начинать со статики (не менее 0,5 *м* или 1 сек.) и кончать такой же статикой,





если только она не «врезается» в движение, начатое в предыдущем кадре и не заканчивается движением в последующем.

В том случае когда панорама следует за неподвижным, статическим кадром, она сама должна начинаться со статики и далее, соединяясь со статическим кадром, должна заканчиваться статикой, монтирующейся со статикой последующего кадра.

Если же панорама как бы продолжает начатое в предыдущем кадре движение, то начинать ее со статики, конечно, не следует. Так, например, поворот головы героя как бы продолжается движением панорамы, показываю-

щей зрителю то, что он видит. Конец движения панорамы также переходит в движение головы героя. Такой случай исключает необходимость съемки статического начала и конца панорамы. Практически же целесообразнее всегда и все панорамы начинать со статики и кончать статикой. Такие куски смогут пригодиться в различных последующих монтажных комбинациях. Срезать же и отбросить эти короткие статические куски, если они окажутся ненужными, никогда не будет поздно.

Эффект «наезда» (укрупнения) и отъезда от объекта съемки достигается либо с помощью специального объектива с меняющимся фокусным расстоянием (трансфокатора), либо движением камеры вперед и назад от объекта с помощью тележки или крана.

Кинолюбитель, снимая на узкой пленке легкой камерой, успешно может пользоваться для этого обычным велосипедом, закрепив на нем камеру. Велосипед плавно передвигается по ровному асфальту или по доске, положенной на землю. В том случае, если проезд должен быть длинным, доску соединяют с другой так, чтобы на стыке их не было толчка. Конечно, такие кадры, снимаемые с движения, необходимо тщательно репетировать.

ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ОБЪЕКТИВОМ

В подавляющем большинстве видовых фильмов в той или иной степени отражена деятельность человека, изучающего и преобразующего природу. И даже в фильмах, которые показывают на экране места малоисследованные, порой труднодоступные, куда, может быть, впервые проникает кинокамера, такие, например, как остров Ионы, Таймырское озеро, территория ледника Сагран, долина гейзеров на Камчатке или малоосвоенные районы Забайкалья, — всюду человек выступает как смелый исследователь, уверенно проникающий в тайны природы.

Показывая жизнь человека не только в крупных индустриальных пунктах и центральных обжитых районах, но и в отдельных местах, видовой фильм опирается на подлинный фактический материал. Ведь само понятие «провинция» в нашей стране исчезает, ибо повсюду, как в центре, так и на окраинах, растет и крепнет советская культура, идет большая творческая созидательная работа.

Географическая среда, являясь одним из постоянных и необходимых условий развития общества (хотя ее влияние и не является определяющим), накладывает свой характерный отпечаток на жизнь человека, на его быт и культуру.

Культура советского человека многообразна по своим национальным особенностям и имеет своеобразные проявления у каждого из народов при общности и единстве ее социалистического содержания.

Так, содержание народного образования всюду и везде одинаково. И школы повсюду — явление настолько обычное, что показывать их во всех видовых фильмах никому не нужно. Однако есть еще такие места, где даже формы народного образования «географичны», где они связаны с особенностями природы и быта. Например, на Севере, в ненецкой тундре, оленеводы на долгое время уходят пасти оленей в ягельники. Чтобы их дети могли получить образование, в населенных пунктах созданы особые школы-интернаты. В интернатах дети пастухов-оленеводов живут и учатся в то время, когда их семьи кочуют по тундровым просторам. Конечно, такой вид народного образования «географичен», и не показать его в видовом фильме о тундре нельзя.

Труд человека также «географичен», имеет свои особенности, свой типический характер, зависимый от среды и условий, в которых он протекает. В каждом районе, в каждой местности есть свои основные, «ведущие» профессии, существование которых обусловлено самой природой — наличием моря или реки, полезных ископаемых, горных пастбищ, земельных угодий и т. д. Так, для Донбасса характерен труд шахтера, для Мурманска — рыбака, для степей Казахстана — скотовода, для лесов Карелии — лесоруба и сплавщика.

Отказ от изображения человека в видовом фильме зачастую приводит к пустому любованию красотами природы, к созданию, может быть, красивого, но бессодержательного фильма. Но найти верную пропорцию для показа человека в видовом фильме нелегко. Даже многие профессионалы до сих пор не отдают себе ясного отчета о роли и месте человека в такого рода фильме; само понятие «ландшафт» включает и человека с его повседневной практической деятельностью, преобразующей этот ландшафт.

Не все понимают, что показ деятельности человека в видовом фильме принципиально отличен от

показа его в документальном киноочерке с его злободневностью и публицистической направленностью.

Известно, что документальный, событийный киноочерк ставит своей основной задачей рассказ о человеке и его деятельности. Человек в нем показывается как участник какого-либо события. Основная задача видового фильма — показ той географической среды, той обстановки, в которой живет и трудится человек, тех связей и того взаимодействия, которые существуют между природой и человеком. И если хроникера-публициста интересует судьба конкретного, персонифицированного, с именем и фамилией человека, то авторов видовых картин привлекает главным образом характерный тип местного жителя, особенности его труда, типичные для данной местности условия быта, культуры и прочее.

Далее. Если в основу событийного фильма положено какое-то важное событие и человек показывается «первым планом», а природа «вторым», как бы своего рода фоном, то в видовом фильме основным является сама географическая среда, сама природа. Но природа не может быть безлюдной, искусственно оторванной от жизни человека.

Природа должна даваться комплексно, то есть вместе с покоряющим ее человеком, с человеком органически в нее вписанным, — в той мере и степени, в какой это существует в действительности.

Есть две возможности снимать человека: когда он не знает, что его снимают, и когда он это знает.

В первом случае человек остается предельно естественным, и его поступки, позы, жесты убедительны и выразительны. Такую съемку человека можно считать высшей ступенью кинорепортажа — кинооператор с камерой действует как невидимка. При этом съемка часто осуществляется через окно, из-за угла, из-за естественного или специально устроенного прикрытия, из-за спин людей в толпе. Такая съемка требует большой оперативности, изобретательности и навыков. Точку зрения камеры, условия освещения, выбор самих объектов надо находить и осуществлять очень быстро и чаще всего снимать с руки.

Если камеру скрыть невозможно, опытные кинохроникеры применяют так называемое «отвлечение». Снимающий берет себе помощника, и тот, став в нужном месте, затевает разговор с людьми, намеченными для съемки, либо пытается как-нибудь иначе отвлечь их внимание. Опе-

ратор, пользуясь «отвлечением», ловит нужные документальные кадры. Подготовка камеры к съемке осуществляется, конечно, заранее.

Но такой вид съемок возможен только там, где много людей,— на стройке, на улице города, на базаре, на вокзале, во время различных празднеств. Подобные условия имеются далеко не часто. Обычно людей приходится снимать так, что они знают о том, что их снимают. В связи с этим они невольно, теряя непосредственность, начинают позировать. При такой открытой съемке перед камерой обычно оказываются либо местные, «документальные» люди, либо спутники кинопутешественника, либо иногда специально приглашенные актеры.

О работе с профессиональным актером здесь можно не говорить. Едва ли путешественник-кинолюбитель в своей практике с этим столкнется. Кинолюбитель в своей практике чаще всего сталкивается со своими спутниками по путешествию и со всевозможными встречными людьми, представителями самых различных профессий. Съемка их обычно осуществляется в естественной обстановке, в привычной для них среде.

Все снимающиеся, как показывает практика, делятся на «чувствующих» и «не чувствующих» камеру людей. Вторые, даже отлично зная, что их снимают, обладают даром вести себя непринужденно и естественно, как бы не замечают камеры. Но таких людей сравнительно мало, и в условиях путешествия их не так-то легко отобрать из общей массы.

Большинство же людей стесняются камеры, смущаются, неловко себя чувствуют перед ней. Одни как бы цепенеют, другие бросают испуганные взгляды на камеру, третьи принимают напряженные, искусственные позы, и все теряют естественность. Часто в этом бывает виноват и сам снимающий, если он суетится, кричит, командует, ворочает людей из стороны в сторону, еще больше смущая их своей неумелой режиссурой.

Чтобы осуществить съемку нужных средних и крупных планов, в которых участвует человек, прежде всего надо, не показывая камеры, пройтись по тем местам, где намечается съемка, выбрать объекты съемки, проверить условия их освещения и наметить съемочные точки. Одновременно надо присматриваться к людям, занятым своим обычным делом, продумать способы их съемки. Одних можно снимать на месте их работы, других, может быть, придется попросить передвинуться. К объекту съемки на-

до приближаться с полностью подготовленной к работе камерой, способной к немедленному действию.

Приступив к съемке, надо работать спокойно, без суеты и торопливости, попросив всех окружающих не обращать на вас внимания, продолжать свою работу или занятия. Отличный результат дает предварительная съемка «вхолостую» — пустой камерой. Подготовив камеру, вы делаете вид, что снимаете. Снимающийся не знает, что камера не заряжена или заряжена засвеченной пленкой. Он слышит шум камеры и реагирует на него, но потом, при повторных «дублях», перестает о ней думать.

Хорошие результаты дает отвлечение снимающегося беседой, рассматриванием чего-либо или загрузкой его привычной, требующей внимания работой. Часто достаточно снимающемуся сказать: «Не обращайте на меня внимание. Я выбираю, как лучше снимать, готовлюсь, присматриваюсь. Делайте свое дело. Когда надо будет, я вам скажу, чтобы вы подготовились к съемке». И человек ждет, пока ему скажут: «Внимание, съемка»! — не думая о том, что он уже заснят.

В практике съемки туристских походов, поездок на теплоходах и в других групповых съемках можно часто столкнуться с такими спутниками, которые любят сниматься и лезут буквально в каждый кадр, назойливо забегая вперед. Столкнувшись с таким явлением, надо немедленно поговорить с этими людьми, просить их не портить съемку и сказать, что все равно, при всех обстоятельствах, они себя на экране не увидят — кадры с их участием будут выброшены в корзину как брак.

Задача путешественника-кинолюбителя состоит не в том, чтобы заснять несколько специально отобранных красивых людей, одетых в яркие, парадные одежды, танцующих и поющих. Веселье, танцы и песни уместны там, где это необходимо, а живые люди с их характерными, типическими для местности чертами, поведением, костюмами и типажем должны правдиво отображать облик живущего здесь народа.

Надо искать характерные типичные лица, а не какие-то особенные типажи, может быть, и занимательные, но мало правдоподобные и искажающие представление о всей массе людей, живущих здесь. И никогда не следует переодевать людей в несвойственные им в обычных трудовых условиях, пусть даже весьма любопытные костюмы. Не следует подменять и повседневные рабочие костюмы на производстве показными чистенькими одеждами. Пре-

дупреждать об этом приходится потому, что даже в профессиональной практике мы не раз встречались с «лакировщиками», не сумевшими найти красоту в действительности и пытавшимися подменить ее ложной красивостью, вызывая этим справедливое возмущение зрителей.

Сам процесс съемки человека надо стараться сводить буквально к считанным секундам, чтобы не утомлять снимающегося, чтобы ему не надоела возня с камерой. Надо по возможности избегать портретных съемок на ярком солнце, чтобы глубокими тенями, светом в глаза и резкостью контраста не исказить портрета.

В тех случаях, когда надо добиться от снимающегося каких-либо «игровых» моментов — человек что-то крикнул, кого-то позвал, отрицательно покачал головой, засмеялся, улыбнулся,— никогда не следует давать ему актерских заданий: «Сделайте, пожалуйста, то-то или вот это!» В таких случаях у актера-непрофессионала действие чаще всего будет неправдоподобным, фальшивым. Эта фальшь, иногда даже незаметная на съемке, потом выявится на экране.

Чтобы добиться от человека естественности в поступках, надо поставить его в привычные условия и задать ему неожиданный вопрос, крикнуть ему что-нибудь, насмешить чем-нибудь. Засняв несколько таких планов, всегда потом можно выбрать в монтаже именно то, что нужно, что является наиболее правдивым и выразительным.

Таким же образом снимают и детей. Малыши снимаются всегда непосредственно, но ребята школьного возраста перед камерой нередко начинают копировать взрослых.

Современная съемочная оптика позволяет кинолюбителю широко использовать длиннофокусные объективы и применять метод «скрытой» съемки — снимать людей издали, не привлекая к себе их внимания.

Кинолюбителю следует всегда помнить о необходимости сочетать общие планы с портретами людей и средними планами (группами). Снимать портреты следует не абстрактно, вырванными из окружающей среды, а на фонах, включающих в себя типические детали общего плана (здания, деревья, заборы, индустриальные сооружения, корабельные надстройки и пр.), чтобы эти крупные планы не казались в фильме снятыми в другом месте и в другое время.

Снимать животных в естественных условиях чрезвычайно трудно. Трудно не только снимать, но и найти их и приблизиться к ним на такое расстояние, которое позволяет осуществить съемку.

Чаще всего то, что мы видим в зоологических фильмах, создается с помощью заранее отловленных диких животных, помещенных в вольер. Дикие животные, привыкнув к новому месту, легко дают себя снимать. Дрессированные животные для таких съемок не годятся — то, что они дрессированные, сразу видно и в жизни и на экране. Перевод ночных животных на вольерное положение позволяет снимать их и днем.

Кинолюбителю такой метод съемки доступен только при работе с мелкими животными: белками, зайцами, бурундуками, может быть, даже с енотами и бобрами. Отдельный кинолюбитель, находясь в определенных благоприятных условиях, может построить небольшие вольеры и осуществить интересные съемки и кинонаблюдения.

Более доступным, но, правда, очень нелегким, является съемка животных методом «охоты с киноаппаратом», с подкрадыванием, поиском мест гнездовья, водопоя, солонцов, нор и прочее, с устройством замаскированных «засидок» и долгим ожиданием, не всегда удачным.

Большую услугу «охотнику с киноаппаратом» может оказать телеоптика, позволяющая вести съемку с дальнего расстояния из укрытия. Применяя телеоптику, надо следить за тем, чтобы не было «качания» кадра. Для этого надо, чтобы телеобъектив прочно на что-либо опирался.

Снимая птиц, надо маскироваться и сверху, так как они отлично видят в полете. Надо закрывать все блестящие предметы, потому что они привлекают их внимание и пугают.

Снимая гнездовья и птиц в гнездах, надо сначала приучить их к шуму камеры (прокручивать пустую камеру). При таких съемках хорошо пользоваться дистанционным включением камеры, что легко осуществляется при наличии моторчика при камере. Камера устанавливается перед гнездовьем, маскируется и несколько раз приводится в действие вхолостую. При каждой съемке птицы сначала поднимаются и начинают нервничать. Но потом они

привыкают к новому необычному шуму и спокойно дают себя снимать при условии, конечно, если люди не будут подходить к гнезду.

При необходимости подсветить с помощью зеркал выходы из нор и темные участки натуры или вольера можно применять подсветку, так как животные почти не реагируют на направляемый на них свет. Однако надо следить за направлением ветра, чтобы не дать обнаружить себя острому обонянию зверя.

Желая осуществить съемки животных в естественных условиях, даже будучи специалистом — зоологом или охотником,— следует заручиться помощью местных охотников-следопытов, хорошо знающих повадки зверя и места, где его можно встретить.

Съемка насекомых требует специальных приспособлений — насадочных линз и переходных колец, позволяющих снимать макропланы — крупное увеличение мелких объектов. При съемках насекомых обычно не рассчитывают на случай, удачу, а сооружают маленькие вольеры или стеклянные ящички, с помощью которых отделяют насекомых от внешнего мира, чтобы добиться нужных условий съемки. При этом используются различные подсветки: отражатели, щитки и пр.

При съемках более крупных и опасных животных в «засидках» и укрытиях следует делать их прочными, чтобы обезопасить себя на случай, если снимаемое животное бросится на снимающего. Такие случаи бывают редко, так как животные чаще всего пытаются уйти от столкновения с человеком, однако они возможны, и поэтому надо соблюдать осторожность.

СЪЕМКА В ПУСТЫНЯХ И ГОРАХ

Съемка в экспедиционных условиях, осуществляемая в горах, в пустынях, на ледниках и в снегах, в каждом отдельном случае требует своего особого приспособления, имеет свою специфику.

При съемке пустынных ландшафтов огромную роль играет время съемки. При низком солнце — ранним утром и к вечеру — пустыня выглядит особенно красочно. Она изрезана черными провалами промоин и рытвин. Холмы и барханы рельефны, затененные склоны резко отделяются от освещенных. «Кружево песков» — извилис-

тые линии, выведенные ветром на песчаных откосах, ярко вырисовываются. Редкая растительность хорошо видна и отделяется от фона. Но когда солнце поднимается высоко, красота пустыни исчезает — все сливается в однообразную серую массу, и съемка становитсся бесцельной. Наступают предвечерние часы, и снова все прочерчивается тенями, снова расцветает. Но вечерний солнечный свет насыщен красными лучами, и об этом надо помнить, чтобы не ошибиться при съемке. Кроме того, вечерняя пылевая дымка значительно ослабляет свет.

Пустыня может быть окаймлена высокими горами, но путешественник эти горы может вовсе не увидеть, пока пылевая завеса, скрывающая их, не спадет. А спадет она либо при перемене направления ветра, относящего пыль, либо при выпадении дождя.

Поэтому кинопутешественник никогда не должен откладывать на завтра съемку открывшихся и выглянувших из-за пылевой завесы гор. Их надо снимать немедленно, даже если условия съемки не совсем благоприятны, чтобы получить «страховочные» кадры. И если завтра возникнут лучшие условия для съемки, то надо просто переснять то, что уже было снято вчера. Таков закон съемок в пустыне (как и вообще в экспедиции) — никогда не откладывать на завтра съемку того, что можно снять сегодня. Бывало не раз, что люди не следовали этому правилу и потом, как говорится, «кусали себе локти» — уезжали, так и не сняв нужные кадры.

В жарких пустынях при съемке мелких животных — змей, ящериц, грызунов — надо помнить, что они долго не могут находиться на разогретом песке и могут погибнуть от теплового удара. Съемку надо вести быстро, а животных укрывать до нее в тени. Со змеями надо обращаться с осторожностью — в южных пустынях среди них немало смертельноядовитых.

При возникновении необычных атмосферных и других природных явлений надо вести съемку в высшей степени оперативно. Мираж пустыни — явление капризное. Он неустойчив и может мгновенно исчезнуть. Песчаная буря, смерч, приближающийся ливень — все это хорошо получается на экране и четко видно, но только в то время, пока фронт явления приближается к камере. В тот же момент, когда камера попадает сама в пылевую бурю, съемка становится уже нецелесообразной, так как кругом все будет закрыто серой мутью и потеряет четкость.

При работе в пустыне надо тщательно охранять аппаратуру, кассеты и запас пленки. Для камеры полезно сшить полотняный белый чехол, чтобы не давать ей нагреваться. Кассеты, да и саму камеру хорошо в местах соединений заклеивать изоляционной лентой или лейкопластырем. Так же надо заклеивать чемоданы и чехлы, в которых хранится аппаратура и пленка, предохраняя их от проникновения вездесущей тонкой пыли пустынь.

Надо часто и тщательно чистить рамку и кассеты, не открывать их там, где в них может попасть пыль.

Горы с их разреженным воздухом, холодом в тени и жгучим солнцем на припеке, с их влажными туманами и облаками создают совсем иные условия съемочной работы. Здесь надо оберегать камеру не только от жары, но и от холода. Нередко при морозе во избежание замерзания смазки и отказа камеры приходится прятать ее под одеждой у себя на груди. Кассету и камеру приходится заклеивать изоляционной лентой от попадания влаги.

В высокогорных условиях человек во время подъема сильно перенапрягается и на остановке не сразу приходит в норму, снимать же приходится часто буквально сходу. Сердцебиение, одышка, дрожание рук — все это, конечно, не может не отражаться на съемке. Поэтому надо стараться снимать либо со штатива, либо со специального приспособленного ледоруба, навинчивая камеру на винт, приделанный к его верхней части. Если это по условиям путешествия невозможно, надо твердо опереться на камень или глыбу льда и в момент съемки не дышать.

При этом надо помнить, что в горах из-за недостатка кислорода у оператора легко может возникнуть неожиданное головокружение, поэтому его надо страховать.

Съемка в высокогорных условиях требует подбора неконтрастной пленки и применения ультрафиолетовых светофильтров, которые необходимы при съемке на высоте, превышающей 2000 *м* над уровнем моря. Это продиктовано обилием в высокогорной атмосфере ультрафиолетовых лучей. Чем выше мы поднимаемся в горы, тем прозрачнее и чище становится воздух, тем ярче и контрастнее освещение. Тени делаются более резкими, освещенные поверхности, отражая солнечные лучи, сверкают и «бликуют». Вода, снег, лед играют роль отражателей и посылают сбоку потоки света, которые надо при съемке учитывать.

Уменьшать количество света с помощью сильных светофильтров нехорошо, так как они делают небо черным — ночным. Это внешне выглядит часто очень эффектно, но не соответствует действительности. Получаются «дневные» горы, люди, освещенные «по-дневному», и ночное небо.

При съемке портретов на снегу или льду надо лица подсвечивать хотя бы с помощью куска белой материи. Отраженный ею свет уберет провалы теней, высветит глаза снимающихся и смягчит тени от головных уборов.

Подъем в горы требует тренировки и опыта. Кинолюбитель-альпинист кроме обычной альпинистской нагрузки получает еще дополнительную — кинематографическую. Поэтому работа его должна быть точной, заранее спланированной и продуманной. В опасных условиях надо снимать только самые необходимые планы с тем, чтобы в более спокойных условиях доснять к ним монтажные детали и крупные планы.

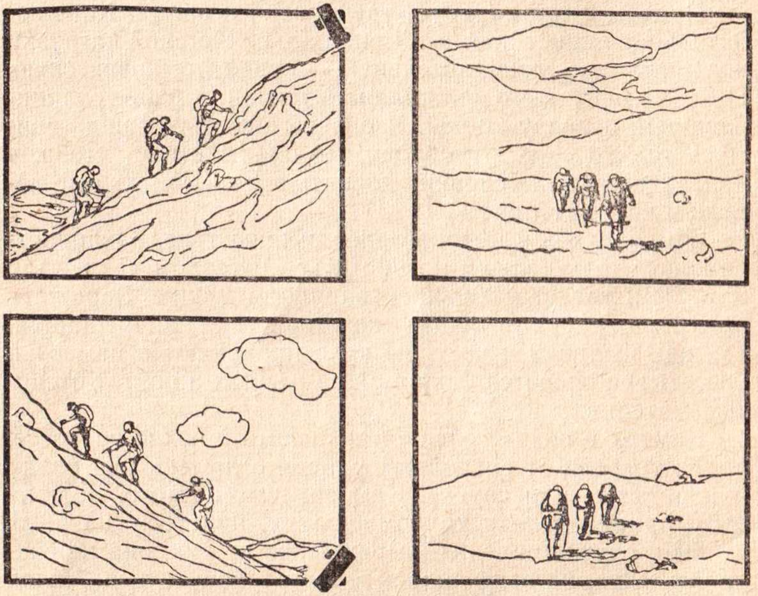
Отправляясь в высокогорное путешествие, альпинист-кинолюбитель должен позаботиться о теплом чехле для камеры и кассет и хорошем зарядном мешке. Заряжать камеры в спальном мешке категорически запрещается, так как пылинки и частицы пуха проникают в камеру и кассеты, собираются бахромой на рамках и портят отснятый материал.

Камеру в походе следует закрепить в чехле на поясе, чтобы уберечь от случайных ударов о камень или скалу при подъеме или спуске. Камера, помимо того, должна быть прикреплена к тонкому шнуру, надетому на шею, чтобы в случае падения, вырвавшись из рук, она не скатилась вниз, не погрузилась в снег, в воду и т. д. Чехол для камеры должен быть непромокаемым. Таким же должен быть и чехол для кассет. Всегда может случиться, что снимающий нечаянно упадет, свалится в воду при переправе через горный поток, попадет под сильный ливень, что река унесет имущество и пр. Аппаратура и пленка должны быть застрахованы от воды.

При съемках в горах следует помнить, что снимать на крутом подъеме «в лоб» сверху вниз или снизу вверх нельзя. Подъема и крутизны на экране не получится. Просто будет казаться, что съемка проведена короткофокусной оптикой и перспектива увеличена. Будет казаться, что люди движутся один за другим по ровной плоскости. Если людей в кадре нет, то просто получится ровная поверхность, а не спуск или подъем.

Чтобы дать ощущение подъема или спуска, надо снимать в профиль или на три четверти. При этом камеру надо ставить ровно, не «заваливая» для придания подъему большей крутизны в кадре. Фальшивая крутизна либо отваливает поднимающегося назад, либо неестественно наклоняет вперед вопреки положению, занимаемому в соответствии с законом тяготения.

Съемка на снегу и среди льдов не менее сложна. Снег и лед ярко отражают солнечный свет. Фигуры путешест-



венников и разные предметы кажутся темными, даже черными, как силуэты. Снимать их надо при боковом свете, выявляющем тени и фактуру поверхности.

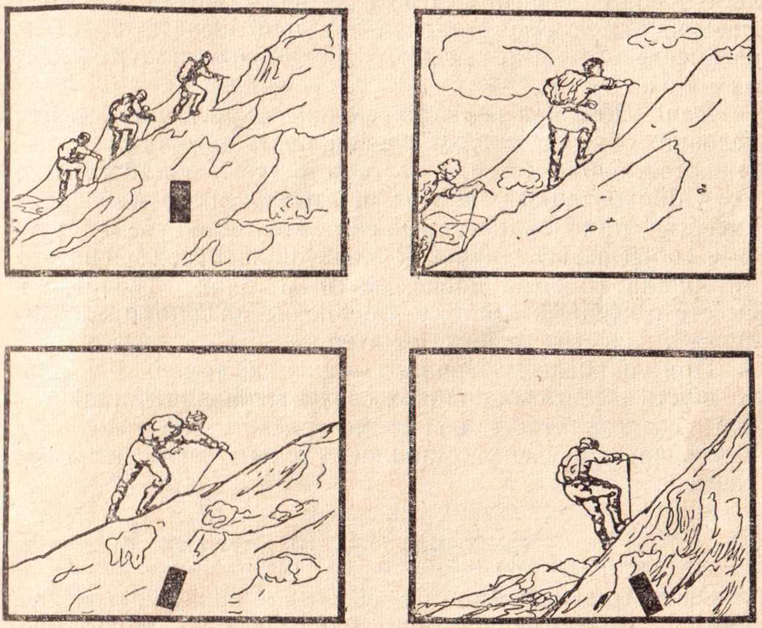
Снимая скользящих по снегу горнолыжников, надо стремиться к тому, чтобы линия спуска шла по диагонали, подчеркивая этим динамику движения.

Большую роль при съемках играют тени движущихся фигур, тени деревьев, линии уходящих вдаль дорог, извилин местности, замерзших рек, ручьев и оврагов. Они разбивают монотонность ровной снежной поверхности, делают ее более выразительной, создают перспективу.

При съемках горных ледников, ледопадов, снежных склонов надо избегать лобовых точек, стараться подхо-

дить к объектам несколько сбоку, чтобы достигнуть этим эффекта крутизны, высоты и массивности. Хорошо ввести, если это возможно, на передний план кадра какую-либо соответствующую ландшафту и обстановке деталь естественного происхождения — ледяную глыбу, камень, заснеженный пень, лыжную или санную колею, пересекающую кадр на первом плане, следы прошедших животных или людей и пр.

Съемки морей, озер и рек лучше производить при более низком солнце, когда возникают блики, разбивающие даже при небольшом ветре гладкую поверхность воды. При съемке бурных речных порогов, водопадов и плотин надо искать такую точку, при которой будут отчетливо видны брызги, взлетающие вверх, и столбы поднимающейся водяной пыли. Задний свет дает при этом лучший эффект.



При такой съемке особенно выразительны нижние точки, подчеркивающие величину и мощность водных бурунов. При съемке водных поверхностей один и тот же объект может выглядеть по-разному при различных условиях освещения, при разной расцветке неба, отража-

ющегося в воде, и это каждый раз требует своего особого решения.

При съемке в тростниковых и камышовых зарослях, на реках и озерах, в тайге, тундре и болотах, если там много мошкары или комаров, нужно принимать меры к тому, чтобы насекомые не кружились у объектива камеры,— проще всего отгонять их ветками или пучками травы, конечно, следя за тем, чтобы сами они не попали в поле зрения.

Важным правилом экспедиционной киносъемки является повседневный контроль за качеством снимаемого материала с помощью проявления проб заснятого негатива вместе с кусками так называемого операторского эталона.

Для этого при подготовке экспедиции в нормальных условиях снимается кусок пленки, часть которого обрабатывается, проявляется, а часть остается необработанной. Если обработанный негатив оказывается надлежащего качества, то необработанный считается эталоном и берется с собой в экспедицию. В экспедиции куски заснятого материала (пробы) проявляются в бачке (коррексе) вместе с кусками эталона. Сравнение их дает представление о качестве заснятого материала.

При упаковке материалов — пленки, камеры и т. д.— все пустые места в коробках следует заполнять папиросной бумагой, чтобы во время тряски не попортить их. Упаковка, как уже упоминалось, должна быть непромокаемой.

ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ ФИЛЬМА

Окончательный монтаж фильма — процесс, требующий знания соответствующих творческих приемов и технических навыков.

Приемами технического монтажа можно в значительной степени изменить характер построения отдельных эпизодов и даже всего фильма в целом, придать ему большую динамику или, наоборот, затормозить ее. Техника монтажа в сочетании с творческими приемами позволяет вносить в заснятый материал ряд существенных изменений, перестраивать его композицию и придавать некоторым эпизодам новое звучание.

Если фильм звуковой, то монтируется не только пленка с изображением, но и пленка с записью звука, что позволяет устанавливать различные взаимоотношения

между зрительным рядом и звуковым оформлением, по-новому осмысливать и представлять зрителю отдельные эпизоды и фильм в целом.

Технический монтаж фильма неразрывно связан с тем творческим монтажом, который осуществляется режиссером в процессе разработки режиссерско-монтажного сценария и при съемке.

Технический монтаж никогда не будет совершенным, если материал для него был снят «немонтажно» и если он не был своевременно подготовлен надлежащей монтажной разработкой сценария.

Процесс монтажа любительского фильма в отличие от профессионального начинается с просмотра всех полученных из лаборатории и склеенных для этого кусков пленки. Для просмотра материал подбирается по номерам кадров, с дублями и вариантами.

Материал просматривается на экране, выбираются лучшие дубли, варианты, а брак откидывается. Отобранный материал раскладывается в соответствии со сценарием. После этого начинается черновая склейка.

Соединяемые в процессе монтажа кадры должны обладать единством композиционного построения и по направлению движения и по тональности и свету, и по размерам планов и т. д.

Подобранный по эпизодам материал, просмотренный и изученный в первоначальном, «черновом» монтаже, подгоняется, постепенно объединяется по содержанию, по ритму и темпу движения.

Важным правилом техники монтажа является постепенность подрезки материала, при которой лишние кадры срезаются осторожно, после внимательного, часто неоднократного просмотра на экране вчерне подмонтированных кусков. Лучше лишний раз примериться, чем «зарезать» кусок. Каждая склейка влечет за собой утерю кадров, которые часто восстановить невозможно. При недостаточном опыте или при отсутствии надлежащего внимания и выдержки у монтажера такие случаи далеко не редкость. Иногда они влекут за собой необходимость перепечатки позитива в целях восстановления утерянных при склейках кадров. Но такое восстановление материала возможно только при работе с негативом и рабочим позитивом. Для кинолюбителя, работающего с обратимой пленкой, это просто исключено. Поэтому здесь нужна особенная осторожность, в соответствии с народной поговоркой «семь раз отмерь, один раз отрежь».

При монтаже кусков-кадров нужно следить за тем, чтобы предыдущий кадр точно совпадал с последующим в своем главном движении, в расположении важнейших объектов и наиболее заметных деталей первого плана. Съемка «взахлест» позволяет в таких случаях подобрать куски так, что последние два-три кадрика (клетки) пленки полностью совпадают с двумя-тремя кадриками последующего куска. Срезка излишних кадриков при этом позволит монтажеру так соединить куски, что зритель воспримет стык как прямое продолжение действия, не почувствует монтажного толчка. Монтаж хорош тогда, когда зритель его не ощущает, когда он воспринимает его как непрерывное действие.

В тех досадных случаях, когда кадры не монтируются, иногда приходится вставлять монтажные перебивки, позволяющие соединить куски, снятые немонтажно. Особенно часто такая необходимость возникает при съемке событийных сюжетов, когда восстановить пропущенное невозможно, когда совершившееся событие повторить нельзя.

Так получилось, например, у одного кинолюбителя-путешественника. Снимая спуск горнолыжников по крутому склону, он заснял падение спортсменки, повредившей при этом падении ногу. Но деталей этого падения он снять не смог, не успел. Снял он только один общий план. На следующем кадре, который он мог снять, была показана пострадавшая, уже уложенная на самодельные санки. Смонтировать заснятые куски непосредственно было невозможно. Нужна была перебивка, включающая в повествование временной перерыв. Для этого можно было показать лицо человека, видящего катастрофу и соответственно реагирующего (расширил глаза, повернулся, вздрогнул и т. д.); показать часть ландшафта, какую-либо природную деталь или какой-либо предмет, имеющий отношение к событию (отброшенная в сторону лыжная палка, следы лыж на снегу, варежка, соскочившая с руки, и пр.). Можно было найти и другие перебивки, ввести, наконец, прием шторки или затемнения, которые также условно показывают, что какое-то действие кончилось, прошло время, а затем началось новое действие.

Выбирая перебивку, следует учитывать ее длительность, часто так же условную, как длительность затемнения или шторки, но все же имеющую конкретное значение. Так, перебивка взглядом или поворотом головы на-

блюдателя дает возможность соединить «немонтирующиеся» куски, но такой временной разрыв должен быть очень коротким. Перебивка же кадром, показывающим ландшафт, позволяет предположить больший временной перерыв. В случае с падением спортсменки был использован отдельно снятый кадр передачи по радио сообщения о несчастном случае. Монтажная фраза построилась хорошо.

Приемы технического монтажа могут помочь смонтировать фильм лучше, плавнее, чище. Они иногда дают возможность найти пути соединения кусков, снятых немонтажно, заменить бракованные или просто недостающие куски. Однако настоящий монтаж возможен только тогда, когда режиссерско-монтажный сценарий написан с предварительным учетом всех приемов и переходов, когда съемка кадров, записанных в этом сценарии, осуществлена с соблюдением всех необходимых требований.

В тех случаях, когда кинолюбитель работает не с обратимой пленкой, а с негативом, рассчитывая на его тиражирование и массовый прокат, он должен заранее познакомиться со специальными техническими требованиями, предъявляемыми к негативам, идущим на кинокопировальные фабрики. Эти требования строги: негатив должен быть абсолютно чистым, без царапин, точно экспонирован, правильно обработан и т. д.

ОЗВУЧИВАНИЕ ФИЛЬМА

Любительских камер, которые одновременно со съемкой записывали бы звук, пока еще очень мало.

Отдельные кинолюбители-изобретатели, стремясь озвучивать свои фильмы, конструируют различные приспособления, позволяющие увязать движение ленты магнитофона с работой проектора. Другие ведут опыты по нанесению ферромагнитной массы на край пленки с последующей записью на эту ленту звукового сопровождения. Но большинство кинолюбителей не имеют возможности синхронизировать съемку с записью звука.

Кинолюбителям, желающим озвучивать свои фильмы, мы советуем стремиться к тому, чтобы сопровождающий изображение текст был кратким и неназойливым. Его должно быть возможно меньше, во всяком случае не более $^2/_3$ изображения. Текст должен говорить только о том,

что нельзя увидеть на экране, подчеркивать то, на что нужно обратить внимание зрителя.

Текст должен быть хорошо литературно обработан, точен в выражениях, научно обоснован и прост. Нужно избегать как сухости и дидактичности, так и излишней цветистости и напыщенности. Подготавливая текст фильма-путешествия, необходимо выверить правильность названий мест, о которых идет разговор, сообщаемых научных и справочных сведений (высоты, глубины, расстояния, температуры и т. п.). Такую проверку всегда можно осуществить с помощью работников местных отделений Географического общества Советского Союза при Академии наук СССР, в краеведческих музеях на местах и в научных и хозяйственных учреждениях (институтах, экспедициях, научных станциях).

Показывая свой фильм, кинолюбитель может сам или с помощью чтеца сопровождать демонстрацию устными комментариями. При желании можно сопровождать фильм музыкой параллельно с чтением, используя для этого обычный магнитофон. Это сопровождение можно приглушать во время произнесения реплик и усиливать, когда речь прекращается.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Книга, посвященная путешественнику-кинолюбителю, прочитана. К каким же выводам приходит читатель?

Первое, что съемка фильма — это сложное, трудоемкое дело. Необходимо не только настойчивое желание, не только острый глаз и талант, не только время, но нужны еще труд и знания, нужны опыт и навыки.

Второе, что хороший видовой географический фильм может сделать только тот, кто действительно любит природу, стремится познать и изучать ее, любит путешествовать и является настоящим киногеографом, кинопутешественником, кто понимает задачи фильма-путешествия.

Третье, что обязан усвоить читатель, — без продуманного, разработанного, тщательно выверенного авторского и режиссерского сценария хороший фильм создать нельзя. В авторском сценарии должна быть четкая идея, сюжетный стержень, объединяющий и организующий материал и позволяющий воссоздать в фильме экранный образ тех мест, где был кинопутешественник. В режиссерском сце-

нарии этот материал должен быть так разработан и подготовлен к съемке, чтобы она шла быстро, организованно, фиксируя не случайно попавшееся на глаза, а именно то, что необходимо для будущего полноценного, увлекательного фильма.

Если эти три главных вывода читателем сделаны, если они действительно запали в его сознание и стали его убеждением, то можно считать — автор выполнил свою задачу.

Кинолюбитель сам себе хозяин и сам себе судья только до тех пор, пока он делает фильм лично для себя. Но как только кинолюбитель выносит свой фильм на суд общественности, как только он начинает делать фильм для общества, показывать его людям, его работа перестает быть его частным делом.

Мало кто, создавая фильм, хочет получить в результате альбом «движущихся фотографий». Каждый стремится сделать произведение киноискусства, пусть еще не достигшее больших высот, но грамотное, эмоциональное и ясное. Для этого нужно работать так, как это требует профессия кинематографиста.

Кинолюбитель-путешественник обычно работает один. Он сам и автор, и режиссер-постановщик, и художник, и организатор производства. Он один «во многих лицах». И поэтому-то его творчество и труд должны быть очень четко организованы.

Прощаясь с читателем, мы еще раз напомним ему, что создание фильма—большой и ответственный труд. И когда фильм становится достоянием широких масс зрителей, когда все трудности, связанные с его осуществлением, позади, испытываешь большую творческую радость от своей работы.

С каждым годом все больше и больше людей отправляется в путешествия. И все чаще они вместо привычной фотокамеры берут с собой любительский киноаппарат.

Счастливого вам пути, путешественники-кинолюбители! Путешествуя по великой нашей стране, по странам мира, создавайте свой Большой Любительский Киноатлас.

СОДЕРЖАНИЕ

Шнейдеров Владимир Адольфович

КИНОЛЮБИТЕЛЬ-ПУТЕШЕСТВЕННИК

Редактор Ю. Белоусов. Художественный редактор В. Карандашов. Художник И. Клейнард. Технический редактор А. Ханина. Корректор В. Н. Назимова. Сдано в набор 19/VII 1967 г. Подписано к печ. 27/XI 1967 г. А 06360. Формат бум. 84×108[1]/[32]. Бумага типогр. № 2. Усл. печ. л 4,2. Уч.-изд. л. 3,94. Тираж 50 000 экз. Изд. № 15753. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ 419. Ярославский полиграфкомбинат Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Ярославль, ул. Свободы, 97. Цена 14 коп.

В серии
«БИБЛИОТЕКА КИНОЛЮБИТЕЛЯ»

вышли в свет:

В. Ушагина.

Кинопроекция. 4,8 л.

Б. Плужников.

Комбинированные киносъемки. 9,6 л.

Готовятся к выпуску:

Н. Крючечников.

Выразительные средства фильма. 6 л.

Л. Кулешов.

Азбука кинорежиссуры. 10 л.

А. Куракин, В. Глухов.

Лабораторная обработка кинопленки. 6 л.

14 коп.